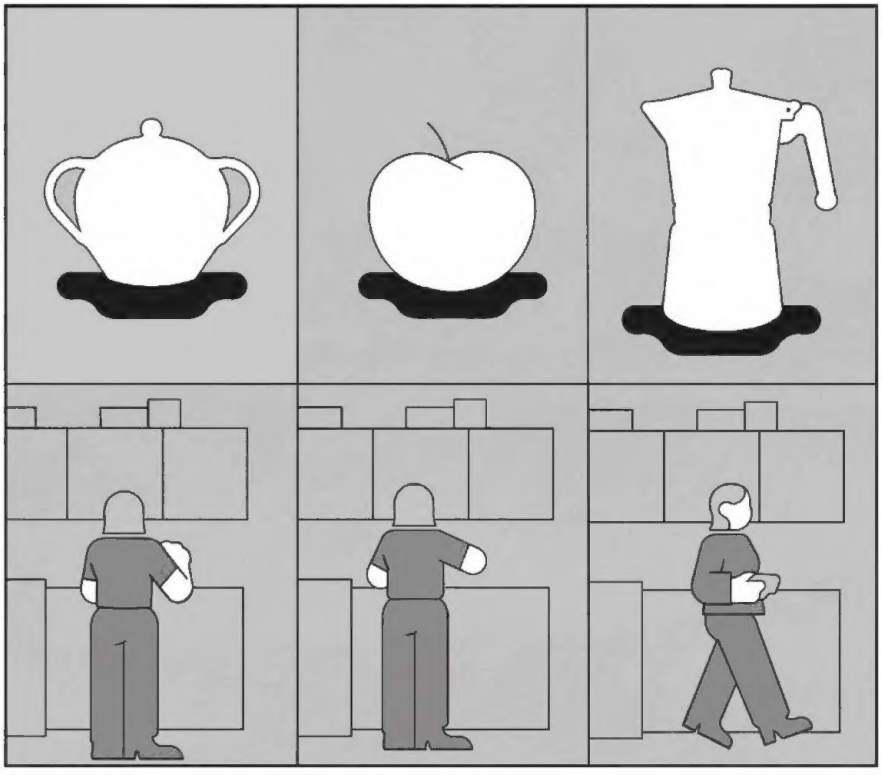
NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Neuroptica. Comic studies



SEGUNDA ÉPOCA, 3
2021

PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA

cost
EUROPEAN COOPERATION
IN SCIENCE & TECHNOLOGY

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Neuroptica. Comic studies

SEGUNDA ÉPOCA, 3
2021

PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA

Neuróptica. Estudios sobre el cómic es una publicación periódica de la Universidad de Zaragoza, que recupera la cabecera fundada por Antonio Altarriba en 1982
Periodicidad: Anual
Director: Julio A. Gracia Lana (julioandresgracialana@gmail.com)

© Los autores
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

Este número se publica con financiación de: Fundación para la Creación e investigación en cómic. El arte de volar; Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), de la Université Clermont Auvergne.

This publication is based upon work from COST Action iCOn-MICS, supported by COST (European Cooperation in Science and Technology).

COST (European Cooperation in Science and Technology) is a funding agency for research and innovation networks. Our Actions help connect research initiatives across Europe and enable scientists to grow their ideas by sharing them with their peers. This boosts their research, career and innovation.

www.cost.eu

Funded by the Horizon 2020 Framework Programme of the European Union

Correo de contacto de administración de la revista: revistaneuroptica@gmail.com

Envío de originales y normas de publicación: El plazo de envío para las secciones de varia y reseñas de publicaciones científicas se encuentra abierto continuamente. Para cada monográfico se abre convocatoria específica hasta junio de cada año.

Las convocatorias para el monográfico, las normas sobre la redacción y la publicación, así como los criterios de selección, se incluyen en la web de la revista:

https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/neuroptica

Depósito Legal: Z 2166-2019
ISSN: 2478-9127
ISSN-e: 2660-7069
DOI 10.26754/ojs_neuroptica
Diseño y maquetación: Laura Asión
Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

Imagen de cubierta: Nadia Hafid, *El buen padre*, Barcelona, Sapristi, 2020, p. 37. ©Hafid & Sapristi

DIRECCIÓN HONORÍFICA

Antonio Altarriba
(Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)

DIRECCIÓN

Julio A. Gracia (Universidad de La Rioja)

SECRETARÍA ACADÉMICA

Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza)

COMITE DE REDACCION

Viviane Alary (Université Clermont Auvergne)
Esther Almarcha (Universidad de Castilla-La Mancha)
David Almazán (Universidad de Zaragoza)
Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull)
Jesús JiménezVarea (Universidad de Sevilla)
Gonzalo M. Pavés (Universidad de La Laguna)
Lisa Maya Quaianni Manuzzato (WOW Spazio Fumetto, Milán)
Kepa Sojo Gil (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)

COMITÉ ASESOR

María Abellán (Universidad de Murcia)
Manuel Barrero (teórico y crítico / Director de *Tebeosfera*)
Octavio Beares San Martín (teórico y crítico / Editor de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)
Thelma Camacho Morfín (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo)
Jorge Catalá Carrasco (Newcastle University)
Francesca Crippa (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Luis Gasca (teórico y crítico)
Paola Gorla (Università degli studi di Napoli L'Orientale)
Stuart Green (University of Leeds)
Óscar Gual (teórico y crítico)
Antoni Guiral (teórico y crítico)
Hugo Hinojosa (Universidad Academia de Humanismo Cristiano)
Alex Link (Alberta College of Art + Design)
Francisca Lladó (Universitat de les Illes Balears)
Antonio Martín (teórico y crítico / Universidad Complutense de Madrid)
Pedro Moura (Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
Miguel Peña (Universidad de Granada)
Juan Carlos Pérez García (Universidad de Málaga)

Pedro Pérez del Solar (Universidad del Pacífico, Lima)
Álvaro M. Pons (Universitat de València)
Francisco Sáez de Adana (Universidad de Alcalá / Codirector de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)
Isabelle Touton (Université Bordeaux-Montaigne)
Pablo Turnes (Instituto de Investigaciones Gino Germani-Universidad de Buenos Aires)
Rubén Varillas (teórico y crítico)
Gerardo Vilches (Universidad Europea de Madrid / Codirector de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)

COORDINACIÓN DEL NÚMERO

Julio A. Gracia (Universidad de La Rioja)

COORDINACIÓN DEL MONOGRÁFICO

Viviane Alary (Université Clermont Auvergne) y Jesús Jiménez Varea (Universidad de Sevilla)

COORDINACIÓN DE RESEÑAS DE PUBLICACIONES CIENTÍFICAS

Lisa Maya Quaianni Manuzzato (WOW Spazio Fumetto, Milán)

COMITÉ CIENTÍFICO DEL NÚMERO

David Almazán (Universidad de Zaragoza)
Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco)
Ana Asión (Universidad de Zaragoza)
Francesca Crippa (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Paola Gorla (Università degli studi di Napoli L'Orientale)
Stuart Green (University of Leeds)
Hugo Hinojosa (Universidad Academia de Humanismo Cristiano)
Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura)
Pedro Moura (Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
Francisco Sáez de Adana (Universidad de Alcalá / Codirector de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)
José Andrés Santiago (Universidad de Vigo)
Fernando Sanz (Universidad de Zaragoza)
Isabelle Touton (Université Bordeaux Montaigne)
José Manuel Trabado (Universidad de León)
Rubén Varillas (teórico y crítico)
Gerardo Vilches (Universidad Europea de Madrid / Codirector de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)

Los textos son propiedad de sus firmantes. Está permitida la cita de los mismos pero no su modificación. Siempre deberá citarse obligatoriamente a su autor y a esta revista como fuente.

Neuróptica. Estudios sobre el cómic no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por los autores en uso de la libertad de expresión y no asume el pago de ningún derecho de reproducción por las imágenes que los ilustran, de las que son únicos responsables los autores.

Índice

Editorial. Conexiones internacionales. 11
Julio Gracia Lana

Editorial. Tránsitos entre las culturas del cómic de las áreas ibérica y franco-belga. 15
Viviane Alary y Jesús Jiménez-Varea

Monográfico «La historieta ibérica y la *bande dessinée* franco-belga: relaciones, intercambios» **19**

Spirou, Dolores, Lola : La figure de l'orphelin/e et la memoire de la Guerre Civile Espagnole dans trois recits graphiques en français 21
Cristina Álvares

Influencias y confluencias entre la *bande dessinée* franco-belga y la historieta autobiográfica femenina en España. Tres historias de migración y memoria 37
Tatiana Blanco-Cordón

La difusión de la *bande dessinée* durante el tardofranquismo. Las iniciativas pioneras de Jaimes Libros (1964-1976) 59
Antoni Marimon Riutort

La experiencia franco-belga como cantera de reflexión en José Luis Munuera 79
Santiago Martín Sánchez

Varia **95**

La evolución de los estudios de cómic en el Reino Unido 97
Enrique del Rey Cabero y Jorge Catalá Carrasco

Reseñas de publicaciones científicas **119**

UN VIAJE ESENCIAL POR EL CINE DE *ANIMACIÓN* **121**

Reseña de: Lorenzo Hernández, M., *La imagen animada. Una historia imprescindible*, Madrid, Diábolo Ediciones, 2021

Ana Asión Suñer

IL MEDIUM IRRIDUCIBILE. VIAGGIO NELLA COMPLESSITÀ DEL FUMETTO **125**

Reseña de: Bindi, V. E Raffaelli, L., *Che cos'è un fumetto*, Roma, Carocci editore, 2021

Lorenzo Barberis, Marco D'Angelo y Simone Rastelli

Autores **131**

1. Editorial

***NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC*, SEGUNDA ÉPOCA, 2,**
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2020

- Y ASÍ, SIN MAS MOTOR QUE LA IMAGINACIÓN, ME FUGABA A KILÓMETROS DE DISTANCIA.
- ¡Y AHORA APRIETA EL ACELERADOR A FONDO...! ¡A CIEN POR HORA...!
- O MÁS...

Viñeta incluida en: Antonio Altarriba y Kim, *El arte de volar*, Alicante, Edicions De Ponent, 2009

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Conexiones internacionales

International connections

Julio Gracia Lana

Universidad de La Rioja
julio-andres.gracia@unirioja.es

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2138-0554

Publicamos el tercer número de la segunda etapa de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* con la idea de aumentar la internacionalización de la publicación y su impacto fuera de las fronteras españolas. Con este objetivo, el ejemplar se financia gracias al proyecto iCOn-MICS (Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area), Acción de la Asociación COST (European Cooperation in Science and Technology). Recibimos asimismo el apoyo de la francesa Université Clermont Auvergne a través del Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS). Ambos proyectos están desarrollando un papel clave para los estudios sobre el Noveno Arte con actividades que abarcan desde la organización de importantes foros de debate y encuentros de investigadores, hasta la propia financiación de publicaciones especializadas. Desde el equipo de *Neuróptica* nos encontramos especialmente agradecidos por haber considerado a la revista dentro de sus líneas de trabajo y actuación.

Seguimos contando además con el sostén del Vicerrectorado de Política Científica de la Universidad de Zaragoza (a través de sus Ayudas para la Edición) y de la Fundación para la creación e investigación en cómic. El arte de volar, presidida por Antonio Altarriba. Una vez más, cabe destacar que la revista se publica con el sello de calidad que supone Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ), editorial muy bien clasificada en el Scholarly Publishers Indicators (SPI) y de referencia dentro de las ediciones académicas españolas. A todos ellos, gracias por seguir confiando en el equipo y en los aportes científicos de la revista.

Neuróptica se estructura en una serie de comités sin los que no sería posible su desarrollo: Redacción, Asesor y Científico. Se encuentran constituidos por especialistas pertenecientes a universidades, centros de investigación e instituciones de referencia en el medio a nivel internacional. A lo largo de los siguientes números, nuestro objetivo continúa siendo trazar

nuevas redes con un número mayor de profesores e investigadores, aumentando así la calidad de los textos y su difusión. También como en anteriores números, la revista se encuentra alojada en el sistema Open Journal Systems (OJS), de acuerdo a una política de acceso abierto que parte de la idea de que la ciencia debe compartirse para un mayor beneficio social.

Los dos directores del proyecto iCOn-MICS ejercen como coordinadores del interesante monográfico *La historieta ibérica y la* bande dessinée *franco-belga: relaciones, intercambios*. Nuestro agradecimiento desde estas líneas a Viviane Alary (Université Clermont Auvergne) y Jesús Jiménez Varea (Universidad de Sevilla) por su empuje y por el trabajo desarrollado para sentar los cimientos de este tercer número.

En el monográfico, el texto de Cristina Álvares (Universidade do Minho) crea varias conexiones entre los dos ámbitos culturales a través de la figura del huérfano en tres narraciones gráficas francesas. Tres historias son también las elegidas por Tatiana Blanco-Cordón (Universidad de Granada) para centrarse en la *Nouvelle Bande Dessinée* de autoría femenina y analizar su influencia en España. Antoni Marimon (Universitat de les Illes Balears) detalla la producción de la editorial Jaimes Libros durante el tardofranquismo, tanto en castellano como en catalán, mientras que Santiago Martín (University of Ljubljana) se aproxima en su ensayo a los vínculos con la escuela franco belga que podemos observar en la trayectoria de José Luis Munuera. En la sección de varia contamos además con una visión panorámica firmada por Enrique del Rey (University of Exeter) y Jorge Catalá (Newcastle University). El texto insiste en la apertura internacional de *Neuróptica*, ya que traza una evolución acerca de los estudios sobre cómic en Reino Unido. El país es una punta de lanza fundamental para la introducción de las investigaciones sobre el medio en el ámbito académico.

Volvemos a contar en la sección de reseñas con el apoyo de la investigadora Lisa Maya Quaianni, perteneciente al WOW Spazio Fumetto de Milán, a la que agradecemos que nos abra el foco hacia la teoría sobre historieta que se desarrolla en el importante faro de investigación que constituye la nación transalpina. En este caso, a través del análisis de *Che cos'è un fumetto*, obra firmada por Valerio Bindi y Luca Raffaelli. Texto desarrollado a tres manos por Lorenzo Barberis, Marco D'Angelo y Simone Rastelli, críticos e investigadores vinculados al portal de referencia *Lo Spazio Bianco*. Ana Asión (Universidad de Zaragoza) se acerca a *La imagen animada. Una historia imprescindible* de María Lorenzo, profesora en la Universidad Politécnica de

Valencia y profesional de la animación. En su reseña desliza las íntimas conexiones entre historieta y cine.

El número aporta así destacadas visiones sobre las fecundas relaciones entre Francia y el contexto hispanohablante. Prismas que replantean nuestro conocimiento no solo acerca de la *bande dessinée*, sino muy especialmente sobre la historia y la cultura que los dos ámbitos han compartido y que continúan desarrollando en la actualidad. Los entornos anglo e italohablante terminan de definir un ejemplar que busca la consolidación académica de la segunda etapa de la revista.

Tránsitos entre las culturas del cómic de las áreas ibérica y franco-belga

Transits between the comic cultures of the Iberian and Franco-Belgian areas

Viviane Alary

Université Clermont Auvergne
viviane.alary@uca.fr

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2324-6738

Jesús Jiménez-Varea

Universidad de Sevilla
jjvarea@us.es

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1456-269

La sección monográfica que pueden encontrar a continuación es un resultado del proyecto internacional iCOn-MICS (Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area), una Acción de la Asociación COST (European Cooperation in Science and Technology).[1] Estas Acciones ayudan a conectar las iniciativas de investigación en toda Europa y fuera de ella y permiten a los investigadores e innovadores hacer crecer sus ideas en cualquier campo de la ciencia y la tecnología compartiéndolas con sus compañeros. Las acciones COST son redes construidas desde la base de los actores de la parcela de la actividad científica de que se trate, con una duración de cuatro años. Su objetivo general es impulsar la investigación, la innovación y las carreras profesionales de quienes las integran con el fin de mejorar el estado de la comunidad especializada en cuestión de cara a su productividad e incidencia en la realidad social. En el caso de la Acción iCOn-MICS, reforzará significativamente la identidad del cómic ibérico en la escena internacional y su función como testimonio de la cultura y la historia de los países proporcionará una nueva visión de este ámbito ibérico. A tal efecto, entendemos que el concepto de áreas culturales varía según los objetos de

1 Se puede consultar en la web: https://iconmics.hypotheses.org/

estudio y el área cultural ibérica abarca campos de estudio que se interconectan y encajan entre sí (mundo ibérico peninsular, América Latina, mundos hispánicos, mundos lusófonos). Respecto a esas realidades culturales, iCOn-MICS ofrecerá mayores avances en la investigación sobre las nuevas tendencias y el uso del cómic como herramienta educativa. Las sinergias sostenibles creadas entre autores, editores, lectores e investigadores en este campo representan activos sólidos para el desarrollo de la investigación y la industria.

En particular, este *dossier* sobre relaciones entre la historieta de la cultura ibérica y la BD franco-belga se inscribe en una de las líneas de investigación que desarrolla iCOn-MICS, dedicada a la circulación del cómic ibérico así como de sus modelos, creadores e intercambios con otros ámbitos culturales y mercados. En este sentido, se plantea el interés de estudiar cómo este corpus historietístico caracterizado por unas ciertas coordenadas culturales conduce el diálogo intercultural europeo y mundial, y especialmente cómo los intercambios interculturales debidos a las migraciones ibéricas en todo el mundo han afectado a la exportación e importación de modelos gráficos ibéricos. En términos generales, las mencionadas dinámicas de interacción transnacional implican, entre otros fenómenos: la recepción y/o (re)apropiación de revistas, series, obras o personajes; la transferencia de modelos temáticos, gráficos y editoriales; la circulación de autores, debido al exilio laboral, político o creativo; la aportación del cómic ibérico al mercado franco-belga (historias, personajes, modalidades narrativas, grupos generacionales...); la influencia y aportación franco-belga al mundo del cómic ibérico; los espacios de diálogo intercultural entre las dos zonas y los límites de este diálogo (malentendidos, desconocimiento, tergiversaciones y percepciones erróneas, etc.); los fondos inexplorados que atestiguan la presencia e importancia del cómic ibérico en el mercado franco-belga (ya sea como colectivo o a nivel individual). Asimismo, en este flujo de influencias mutuas cabe incluir reflexiones sobre las relaciones entre estas dos áreas culturales (ibérica, franco-belga) desde el punto de vista de la investigación: aportaciones mutuas, circulación del corpus teórico, diferencias y similitudes en la forma de abordar la investigación del cómic en ambas áreas.

La BD franco-belga constituye una de las industrias productoras más potentes y con mayor relevancia de la historieta internacional, compartiendo podios de predominancia con sus análogas japonesa, estadounidense e italiana, en gran medida por encima de los mercados español y portugués, así

como buena parte de los iberoamericanos, con la excepción probable del brasileño. Sin embargo, es fundamental considerar la narrativa grafica del ámbito cultural ibérico no de forma independiente, sino en un conjunto que agregue países con fuertes lazos históricos, económicos, lingüísticos y culturales, como suele hacerse con el mercado franco-belga. Así, considerando también que el castellano y el portugués son dos de las lenguas más habladas del mundo, el mercado ibérico del cómic puede ser probablemente uno de los más voluminosos en el ámbito internacional. En el radio transnacional así concebido, la producción de cómics está más arraigada en España, Argentina, México y Brasil, pero mercados ibéricos de cómic más pequeños, como Chile, Portugal o Perú, se están desarrollando rápidamente ahora, generando una interesante oferta de nuevos títulos y movilizando a una generación más joven de creadores, editores y lectores. En cuanto a las lenguas, además del español y el portugués, este ámbito cultural incluye toda la riqueza de las lenguas oficiales distintas del castellano en España o las indígenas en países de Latinoamérica.

Por todo ello, una de las líneas prioritarias de trabajo de iCOn-MICS es el impulso y la reflexión en torno al cómic ibérico como forma de diálogo intercultural, incluyendo: la promoción del diálogo entre los actores de la cultura del cómic de diversos orígenes y culturas; el seguimiento del tránsito internacional de los creadores y modelos del cómic ibérico; la exploración de las influencias mutuas entre la cultura ibérica y otras culturas del cómic; el fortalecimiento de los puentes de investigación y comercio entre las comunidades lusas e hispanas como representantes preeminentes de la cultura del cómic ibérico, así como la promoción de las obras en lengua portuguesa; el análisis de los procesos de traducción interlingüística (teorías y prácticas); el intercambio de percepciones del cómic ibérico en los principales mercados del cómic; la indagación sobre la evolución transcultural de la historieta, con atención específica a la circulación y las sinergias transibéricas (Península Ibérica-América Latina); el estudio del impacto de la diáspora internacional de creadores ibéricos. En concreto, la siguiente muestra monográfica atiende a cuestiones tan importantes dentro de estas coordenadas como son las estrategias interculturales de apropiación de la cultura del cómic por parte de los principales mercados del cómic, así como las consecuencias del transculturalismo y la diáspora.

En relación con los intercambios entre los ámbitos culturales de la historieta ibérica y la BD franco-belga, la revista *Neuróptica* se nos antoja un lugar especialmente apropiado para presentar esta selección de artículos por

cuanto, en su origen, se encuentra el referente de Antonio Altarriba, confluencia de lo académico, lo creativo, lo ibérico y lo francés en lo que a historieta se refiere. Para acabar, queremos agradecer su labor editorial a Julio Gracia Lana (Universidad de La Rioja), motor de esta nueva época de *Neuróptica*, por su hospitalidad y apoyo, así como a los autores de los artículos que pueden encontrar a continuación, por su contribución a la literatura científica en este área: Cristina Álvares (Universidade do Minho), Tatiana Blanco-Cordón (Universidad de Granada), Antoni Marimon Riutort (Universitat de les Illes Balears) y Santiago Martín Sánchez (Univerza v Ljubljani).

2. Monográfico

***NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC*, SEGUNDA ÉPOCA, 3,**
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2021

Viñeta incluida en: Enrique Bonet y José Luis Munuera, *El juego de la luna*, Bilbao, Astiberri, 2009, p. 71

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Spirou, Dolores, Lola : La figure de l'orphelin/e et la memoire de la Guerre Civile Espagnole dans trois recits graphiques en français

Spirou, Dolores, Lola: La figura del huérfano/a y la memoria de la Guerra Civil Española en tres narraciones gráficas en francés

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5968-4724

Résumé : L'orphelin est une figure structurante de la tradition de la bande dessinée franco-belge dans la mesure où, dans les récits d'aventure, le héros est typiquement un orphelin dont la condition reste non dite, ce qui l'autonomise par rapport à la famille, au temps et à la mémoire. Au contraire, la problématisation de la mémoire individuelle et collective au sein des liens de parenté est au cœur des récits mémoriels historiques. La comparaison de trois récits graphiques en français qui thématisent la guerre civile espagnole autour du devenir-orphelin/e du protagoniste ou d'un personnage secondaire nous permet de soutenir qu'entre récit d'aventure et récit mémoriel historique le rapport est moins de coupure que de torsion à la façon de la topologie de la bande de Möbius.

Mots clés : récit mémoriel historique, récit d'aventure, E. Bravo, B. Loth, D. Lapière & R. Efa.

Resumen: El huérfano es una figura estructurante de la tradición de *la bande dessinée* franco-belga en la medida en que el héroe de las historietas de aventuras es típicamente un huérfano cuya condición queda no dicha, lo que le descuelga de la família, del tiempo y de la memoria. Por otro lado, la problematización de la memoria individual y colectiva dentro de los lazos familiares es prioritaria en el relato memorial histórico. La comparación de tres narrativas gráficas en francés que tematizan la guerra civil española en torno al devenir-huérfano/a del protagonista o de un personaje secundario, nos permite sostener que la relación entre relato de aventuras y relato memorial histórico es menos un corte que una torsión a la manera de la topología de la cinta de Moebius.

Palabras clave: relato memorial histórico, relato de aventuras, E. Bravo, B. Loth, D. Lapière & R. Efa.

Abstract : The orphan is a structural figure of the traditional Franco-Belgian *bande dessinée* as the hero of the narratives of adventure is typically an orphan whose orphanage is unsaid. This untold condition frees him of family, time, and memory. On the other side, the problematization of individual and collective memory within the family is at the forefront of the narratives of historical memory. Comparing three graphic novels in French that thematise the Spanish civil war around the becoming-orphan of the main character or a minor character pave the way to argue that the relation between narrative of adventure and narrative of historical memory is less a cut than a torsion in the way of the topology of the Möbius strip.

Keywords : narrative of historical memory, narrative of adventure, E. Bravo, B. Loth, D. Lapière & R. Efa.

Referencia: Álvares, C., «Spirou, Dolorès, Lola: La figure de l'orphelin/e et la mémoire de la guerre civile espagnole dans trois récits graphiques en français», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 21-36.

Nous nous proposons d'aborder la reconstitution de la mémoire franco-espagnole de la guerre civile dans trois récits graphiques en français dont le protagoniste est un orphelin ou une orpheline. Compte tenu du fait que, dans le genre d'aventure si caractéristique de la bande dessinée franco-belge, le héros est typiquement un orphelin dont l'orphelinage reste inexprimé, nous essayerons de situer les trois ouvrages en référence à cette tradition.

Publiés en France ou en Belgique, dans l'essor de la bande dessinée à intention mémorielle et historique, les trois récits ont été créés par des auteurs ayant un lien familial et affectif avec l'Espagne : *Le Journal d'un ingénu* (2008) d'Émile Bravo,[1] fils de père et mère espagnols, son père étant un républicain exilé en France ; *Dolorès* (2016) de Bruno Loth,[2] beau-fils d'un exilé espagnol et passionné d'histoire de l'Espagne au XXe siècle ; et *Seule* (2018) de Denis Lapière,[3] scénariste belge, et de Ricard Efa, dessinateur

1 Bravo, É., *Le journal d'un ingénu*, Bruxelles, Dupuis, 2008.

2 Loth, B., *Dolorès*, Saint-Avertin, La boîte à bulles, 2016.

3 L'intérêt de Denis Lapière pour la connexion entre la guerre civile espagnole et la France des camps s'est traduit dans la création, avec le dessinateur catalan Eduard Torrents, du *Convoi* (2013), roman graphique sur les réfugiés républicains internés au camp d'Argelès-sur-Mer (Pyrénées Orientales), publié chez Dupuis.

catalan,[4] ouvrage qui résulte du témoignage de la grand-mère de l'épouse de celui-ci.[5] C'est donc au sein de la famille, de ses liens affectifs et intimes, que ces auteurs des deuxième et troisième générations – Bravo, Loth et Efa – ont eu accès à la mémoire des tragiques événements de 1939 reliant l'Espagne et la France à la veille de la seconde guerre mondiale.

Les trois œuvres s'inscrivent dans le champ du récit mémoriel historique qu'Isabelle Delorme définit de la façon suivante : « Une production écrite et iconique, fondée sur la mémoire personnelle d'un auteur ou de l'un de ses proches, et qui relate un événement historique majeur. Par l'intermédiaire d'itinéraires individuels, il présente des instantanés d'histoire reconstitués très exactement et représentatifs de l'histoire collective ».[6] Cependant, Isabelle Delorme précise par la suite les contours du nouveau genre en bande dessinée inauguré par *Maus* de Art Spiegelman[7] avec son esthétique du témoignage : narration à la première personne, représentation graphique du narrateur et du protagoniste-témoin, mise en scène de l'enquête. Or, si l'intérêt que Bravo, Loth et Efa portent aux conflits des années 1930 et 1940 s'enracine dans le lien affectif de la transmission de la mémoire familiale, celle-ci est cependant mise à distance dans la narration à la troisième personne. Dans notre corpus, il n'est jamais question de liens de parenté ou de souvenirs familiaux des auteurs, les circonstances de l'énonciation ne sont pas représentées et les histoires sont racontées par des narrateurs hétérodiégétiques jamais actorialisés. Les trois récits graphiques s'écartent ainsi du modèle spiegelmanien de la narration à la première personne et de la représentation de la transmission du témoignage paternel au fils-auteur-narrateur autoreprésenté – modèle qu'Antonio Altarriba[8] et Michel Kichka,[9] entre autres, en viendront à adopter.[10] Différemment de

4 Lapiere, D. & Efa, R., *Seule*, Paris, Futuropolis, 2018.

5 https://fr.wikipedia.org/wiki/Seule_(bande_dessin%C3%A9e)#Historique (consulté le 19 juin 2020) ; https://www.actuabd.com/Seule-Par-Denis-Lapiere-Ricard-Efa-Futuropolis (consulté le 20 juin 2020).

6 Delorme, I., *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Presses du réel, 2019, p. 7.

7 *Maus* a été sérialisé dans la revue *Raw* entre 1980 et 1991 et a été publié en roman graphique en 1991 chez Pantheon.

8 Altarriba, A. & Kim, *El arte de volar*, Barcelona, Norma Editorial, 2009; Altarriba, A. & KIM, *El ala rota*, Barcelona, Norma Editorial, 2016.

9 Kichka, M., *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*, Paris, Dargaud, 2012.

10 *El arte de volar* et *Deuxième génération* sont des récits mémoriels historiques selon le paradigme spiegelmanien qu'Isabelle Delorme n'a pas intégrés au corpus qu'elle a minutieusement étudié dans *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle*. Sur Kichka : Louwagie, F., *Témoignage et littérature d'après Auschwitz*, Leiden, Brill, 2020, spec. p. 313–332. Sur Altarriba et autres auteurs espagnols d'*historietas* : Catalá Carrasco, J., « Exilio y memoria en la nueva novela gráfica » in

Maus, la restitution de l'Histoire moyennant une trajectoire individuelle n'implique pas chez Bravo, Loth et Lapière-Efa la thématisation à la première personne du lien affectif qui relie l'auteur à un parent ayant fait l'expérience de la guerre,[11] bien qu'un tel lien existe pour eux. Ainsi le témoignage de Lola, grand-mère de l'épouse de Ricard Efa, est-il à l'origine de *Seule*, sans pour autant y être mis en scène. Chacun des trois ouvrages reconfigure donc la post-mémoire[12] en un récit à la troisième personne dans lequel l'auteur n'est pas directement et personnellement impliqué. Du reste, lorsque Bravo affirme « Spirou c'est moi »,[13] cet énoncé flaubertien – « Madame Bovary c'est moi » – opère l'identification de l'auteur au personnage, ce qui serait tout à fait inutile si auteur et personnage étaient le même. Compte tenu du fait que les trois récits graphiques racontent un événement historique majeur par le biais d'une trajectoire individuelle dans laquelle la mémoire est une valeur capitale, il nous semble que la différence formelle de la narration à la troisième personne est susceptible de les grouper en une catégorie à la périphérie du champ générique du récit mémoriel historique.[14]

Rodríguez Pérez, Y., & Valdivia, P. (eds.), *Españoles en Europa. Identidad y exilio desde la Edad Moderna hasta nuestros días*, Leiden/Boston, Rodopi/Brill, 2018, pp. 155–170; Suárez Vega, C., « Memoria histórica en viñetas. Representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares », *Caracol*, 15, 2018, pp. 287–306 ; Alary, V., « La bande dessinée contemporaine au rendez-vous de la mémoire violente de l'après-guerre civile espagnole et du premier franquisme », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, 2020, https://journals.openedition.org/ccec/9342#tocto2n3 (consulté le 23 juin 2021) ; Matly, M., *Guerre civile espagnole et bande dessinée*, Clermont, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020. Ajoutons finalement le numéro 8 (2) de la revue en ligne *L'entre-deux*, intitulé « El franquismo en la novela gráfica (2009-2019) », disponible à https://lentre-deux.com/index.php?b=numeros (consulté le 20 novembre 2021).

11 Citons *Los surcos del azar*, de Paco Roca (Bilbao, Astiberri, 2013), comme un cas de figure intermédiaire. En effet, Roca, auteur-narrateur-personnage, se représente lui-même et son témoin, Miguel Campos, dans le récit, mais Miguel Campos, vétéran de la *Nueve*, est un témoin extra-familial avec qui Pablo Roca n'a aucun lien de parenté.

12 La post-mémoire est une notion forgée par Marianne Hirsch à partir de la lecture de *Maus*. La notion réfère à la mémoire intergénérationnelle individuelle. « "Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences the "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is this actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation» (Hirsch, M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, NY, Columbia UP, 2012, p. 5).

13 Bravo, É., « Faire un travail d'auteur », *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009, p. 123.

14 Nous suivons et prolongeons ainsi la thèse de Luisa Montes Villar qui considère *Dolorès*, de Bruno Loth, un récit mémoriel historique. Montes Villar, L., « La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone. Le roman graphique *Dolorès* de Bruno Loth », *Synergies Espagne*, 2020, p. 133.

L'enjeu central de ces trois récits de guerre est la famille, car, comme le dit le grand-père de Lola, « la guerre découpe les familles »,[15] sépare enfants et parents et produit des orphelins. Leur vie quotidienne dans un orphelinat franquiste est racontée dans *Paracuellos*, œuvre majeure de la bande dessinée espagnole.[16] L'exode des réfugiés républicains vers la France a impliqué que soixante-dix mille mineurs se retrouvent seuls.[17] Les ouvrages de Bravo, Loth et Lapière-Efa racontent l'impact de la guerre civile sur un/e enfant : le petit Espagnol qui habite avec sa mère à Bruxelles où il rencontre Spirou lui-même orphelin ; Dolorès qui, lors de la tragédie d'Alicante, se jette à la mer avec sa mère, est tirée des eaux par des pêcheurs français et accueillie dans un orphelinat ; Lola qui passe la guerre séparée de ses parents.

Les personnages d'enfants sont présents dans d'autres ouvrages de nos auteurs. Ils sont légion chez Émile Bravo. Avec *Les épatantes aventures de Jules*, *C'était la guerre mondiale* et surtout son *Spirou*, Bravo fait de la bande dessinée adulte pour autant « qu'elle se retourne vers son enfance, elle y revient ». Il ajoute : « Pour moi, être adulte, c'est prendre son enfance au sérieux ».[18] Bruno Loth, dont l'œuvre porte principalement sur les mutations politiques et sociales majeures de l'Espagne au XXe siècle, a créé une série, *Les fantômes d'Ermo* (2006-2013), où la guerre civile est vue par un enfant orphelin venu d'Andalousie. Parmi des séries à protagoniste mineur comme

15 Lapiere, D. & Efa, R., *Seule*, *op. cit.*, p. 38.

16 Publiée chez *Fluide Glacial* dès 1976.

17 Dreyfus-Armand, G. & Martinez, O., *Espagne, passion française. Guerres, exils, solidarités*, Paris, Les arènes, 2015 p. 81. L'auteure écrit ailleurs : « La séparation des familles, quand elles ont pu partir groupées, s'effectue dès la frontière : les femmes, les enfants et les personnes âgées sont généralement évacués vers des centres d'hébergement en province où ils sont tant bien que mal accueillis. Quant aux combattants et aux hommes jeunes, ils sont conduits sous bonne escorte dans des camps aménagés à la hâte sur les plages du Roussillon. Ces camps sont dits alors «de concentration» dans les textes administratifs, au sens où l'on entend «concentrer», afin de les surveiller, ceux que l'on juge «indésirables». Les réfugiés se retrouvent dispersés sur tout le territoire pour de longs mois, voire des années ». Dreyfus-Armand, G., « Le fantôme de la guerre d'Espagne », *Monde diplomatique*, 2017, https://www.monde-diplomatique.fr/2017/05/DREYFUS_ARMAND/57481 (consulté le 20 juin 2021). Voir aussi Corderot, D. & Corrado, D., eds., *Les enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles*, Bruxelles/Paris : Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz et Kimé, 2012 ; Sierra Blas,*V., Paroles orphelines - Les enfants et la guerre d'Espagne*, trad. Christine Rivalan Guégo et Raquel Thiercelin-Mejías, Rennes, PU de Rennes, 2016 ; Keren, C., « Négocier l'aide humanitaire : les évacuations d'enfants espagnols vers la France pendant la guerre civile (1936-1939) », *Revue d'histoire de l'enfance 'irrégulière'*, 15, 2013, p. 167-183 ; Keren, C., « Spanish Refugee Children in France, 1939 : An Insight into Their Experiences, Opinions and Culture », *Bulletin of Spanish Studies : Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 7-8, n° 89, 2012, p. 279-293.

18 Bravo, É., « Faire un travail d'auteur », *op. cit.*, p. 124.

Charly ou *Rose*, Denis Lapière a créé avec Christian Durieux[19] le personnage d'Oscar, un garçon seul qui se lie d'amitié avec un SDF. Avec Virginie Ollargnier et Olivier Jouvray, Ricard Efa a dessiné la série *Kia Ora* dont le personnage principal est une petite fille maorie exhibée comme monstre de foire en Europe au début du XXe siècle. Ces ouvrages sont représentatifs d'une tendance réaliste et historique de la bande dessinée qui s'écarte du modèle de l'aventure, ouvertement fictionnel, et redéfinit le profil héroïque des jeunes protagonistes en les plongeant dans des expériences comme la guerre, l'abandon, le racisme, l'exploitation.

Le nœud entre bande dessinée et enfance est historiquement très fort, son expression prédominante voire hégémonique étant le format « les aventures de » avec lequel elle s'est identifiée jusqu'aux années 1970. Le héros y est typiquement un subadulte – pas un enfant, pas un adulte, mais un entre-deux[20] –, et ses histoires ciblaient prioritairement les garçons, même si elle se proclamait intergénérationnelle (« ... les jeunes de 7 à 77 ans »). Avec la vogue du roman graphique et la large diversification des genres, des thématiques, des styles et des lectorats que connait la bande dessinée dès la fin du XXe siècle,[21] l'enfance et la puberté sont autrement thématisées dans des autobiographies et récits de vie. Les petits personnages y subissent des épreuves dont la dimension réelle et traumatique résiste à la rhétorique narrative de l'aventure et à son imaginaire codé. L'interaction prime sur l'action et l'aventure adhère à la vie commune et se reconfigure en expérience souvent traumatique. *Persépolis* de Marjane Satrapi[22] et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached[23] sont des exemples de romans autobiographiques qui racontent l'impact de guerres, de révolutions et de régimes répressifs sur la vie quotidienne des petites filles. C'est la grande Histoire racontée par le truchement de la petite histoire – l'histoire des mineurs au double sens de couche sociale et de groupe d'âge. Hilary Chute a mis en évidence, dans *Graphic Women*, la vocation naturelle du médium bande dessinée à représenter les processus de la mémoire traumatique. D'une part, la nature hybride visuelle-verbale rend la bande dessinée spécifiquement apte à démonter le postulat de la soi-disant irreprésentabilité du traumatisme, d'autre part les cases se prêtent à configurer la fragmentation

19 Auteur de *Pacific Palace*, l'album 2021 de la série « Le Spirou de ...» chez Dupuis.

20 Tintin, Spirou, Corentin ... Même Astérix, qui est un adulte, est si petit qu'il ressemble à un enfant.

21 Il en va de même des éditeurs, librairies, traductions.

22 Satrapi, M., *Persépolis*, Paris, L'association, 2000-2003.

23 Abirached, Z., *Je me souviens. Beyrouth*, Paris, Chambourakis, 2008.

de la mémoire avec ses trous, ses impasses, ses courts-circuits. Chute assume que la bande dessinée est foncièrement autobiographique et que les traumatismes d'enfance y occupent une place prioritaire.[24] Les récits qui composent notre corpus racontent l'impact traumatique de la guerre sur des personnages d'enfants dans un registre qui n'est cependant pas autobiographique.

La figure de l'orphelin/e est au cœur de la bande dessinée franco-belge. Le genre d'aventure qui l'a dominée pendant plusieurs décennies a redessiné (c'est bien le cas de le dire) l'imaginaire héroïque qui nous a été légué par notre tradition littéraire. Alors que dans l'imaginaire héroïque, devenir orphelin – être séparé des parents et se retrouver seul au monde – est une opération qui constitue le personnage en héros et déclenche l'aventure sur fond de drame familial,[25] la bande dessinée d'aventure méconnait cette opération fondatrice dans la mesure où son protagoniste – dont le prototype est Tintin – est toujours déjà un héros : sa condition d'orphelin n'advenant pas à l'expression, on ignore dans quelles circonstances il a perdu sa famille et s'est retrouvé seul et livré à lui-même. Tintin et autres personnages relevant de son paradigme sont de purs produits sans production, des héros sans genèse. Et aussi sans mémoire pour autant que la suppression du passé du personnage exige de faire table rase des souvenirs de son enfance et de sa famille. Il est là, c'est tout. Sans genèse et sans mémoire, fils de personne et *puer aeternus*, Tintin est le modèle du héros soustrait à l'ordre de la famille et à l'ordre du temps. Immergé dans le monde mais libéré du temps, il incarne une alternative au héros traditionnel décisivement marqué par l'éclatement de la sphère familiale qui l'a pro*jeté* dehors[26] – dans le monde-espace mais aussi dans le monde-temps.

Le paradigme tintinesque de l'aventure a été si prégnant dans la bande dessinée franco-belge qu'il demeure une référence plus ou moins implicite ou lointaine de certains genres contemporains comme les récits à propos mémoriel. En inscrivant le personnage dans l'ordre du temps et de la

24 Chute, H., *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press, 2010, pp. 3-7.

25 Moïse, Œdipe, Romulus et Remus, Siegfried, Arthur, Blanche-Neige, Petit Poucet, Oliver Twist, Rouletabille, Harry Potter, Chihiro, pour ne nommer que quelques figures particulièrement populaires.

26 Voir à ce propos Álvares, C., « Les nerfs du capitaine. La fonction du compagnon inséparable du héros dans les Aventures de Tintin », *Cincinnati Romance Review*, 43, 2017, p. 216-225, spec. p. 216–219 ; « Tintin orphelin. Une approche du héros hergéen à travers le motif de l'enfant trouvé », *Synergies Espagne*, 13, 2020, pp. 159–171, spec. p. 163.

famille, en mobilisant la mémoire historique et la mémoire subjective, le récit mémoriel historique à la troisième personne constitue l'envers du récit d'aventure.[27] Isabelle Delorme a mis en évidence plusieurs différences entre le récit mémoriel historique et la bande dessinée traditionnelle. Nous nous proposons de penser ces différences selon la topologie de la bande de Möbius, surface à un seul bord et une seule face dans laquelle l'endroit et l'envers sont en continuité (il n'y a pas de coupure entre dedans et dehors). Sur le bord unique de la bande se tient la figure de l'orphelin/e incarnant une condition qui, à l'endroit, n'a pas de mémoire et à l'envers en a une (ou l'inverse). Nous mettrons en perspective les ouvrages de Bravo, Loth et Lapière-Efa pour examiner la façon dont la thématisation de la guerre civile moyennant une histoire individuelle produit des récits du devenir-orphelin/e du personnage, qui sont autant de torsions möbiennes de la tradition narrative de la bande dessinée franco-belge.

On sait que la création de Spirou en 1938 par le trait de Rob-Vel prend une forme métafictionnelle et, par conséquent, assume l'ontologie fictionnelle du personnage. Spirou est doté d'une naissance artistique qui le soustrait à la généalogie : fils de personne et *puer aeternus*, Spirou est un Tintin pourvu d'un moment inaugural qui explicite son être de fiction. Aussi, chez Franquin, la forme canonique de l'univers spirouesque se consolide-t-elle autour d'un héros au profil typiquement tintinesque en ce sens qu'il s'agit d'un éternel subadulte sans parents ou autre famille, sans passé et sans mémoires, dont la vie se confond intégralement avec l'aventure.[28] Mais dès les années 1980, les séries post-Franquin évoquent ou ébauchent la vie du personnage avant les aventures.[29] Le lancement en 2006 du « Spirou de… » constitue une stratégie éditoriale visant à stimuler la production de nouveaux

27 Pour l'aventure comme annulation du traumatisme, voir Álvares, C., « Spirou's Origin Myth and Family Romances: The Domestication of Adventure in the New Adventure Comic », *European Comic Art*, 14 (2), 2021, pp. 34-50, spec. p. 39.

28 Tierry Groensteen écrit dans l'entrée « Aventure » du *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* : « Le héros est un professionnel de l'aventure, non pas au sens où il en tire profit, mais parce que toutes ses entreprises, toutes ses initiatives prennent comme *fatalement* un tour aventureux. L'aventure n'est pas une parenthèse dans sa vie ; quand il n'est pas dans l'action, dans l'affrontement, il ne vit pas ». http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article990 (consulté le 20 juin 2021).

29 Lire à ce sujet Álvares, C., « La réinvention de l'imaginaire héroïque dans la bande dessinée d'aventure. Vicissitudes du paradigme tintinesque dans Spirou 1938–2018 », *Revue Romane*, 55 (2), 2020, pp. 265-282.

ouvrages qui recyclent critiquement « l'archive Spirou »,[30] participant ainsi à la reconfiguration et à la réinterprétation de l'héritage de la bande dessinée. La série a donc une portée mémorielle qui passe, chez Bravo,[31] par le projet de raconter le passé du personnage dans un prequel des aventures telles que Franquin les a inventées. Or, entre 1938, année de la création du groom, et 1946, année où Franquin commence à redessiner le profil du personnage en « aventurier 'humaniste' »,[32] la guerre a eu lieu. La guerre est ainsi le traumatisme collectif qui est à la racine de l'aventure et qui procure le contexte historique où vient s'adosser le passé du personnage et, par conséquent, l'inscription de celui-ci dans le temps (historique et biographique).[33] Le Spirou recréé par Bravo dans un style ligne claire incertaine,[34] est un orphelin pauvre, qui habite Bruxelles à la veille de la guerre, puis sous occupation nazie, et travaille comme groom au Moustique Hôtel. De son vrai nom Jean-Baptiste, Spirou a passé l'enfance dans un orphelinat catholique et à présent il loue une chambrette misérable au directeur, le père André. Ce cadre politique et social ne produit pourtant pas « un sentiment d'authenticité historique : la grande Histoire y est clairement traitée à travers le filtre générique de la fiction ».[35] En effet, la thématisation de la condition d'orphelin pauvre, représentative d'une réalité sociale (le mineur seul qui travaille pour pourvoir à sa subsistance), exclut toute information sur les progéniteurs et la naissance de Spirou et on ignore par quel drame familial il s'est retrouvé à l'orphelinat du père André. Ce compromis entre le côté socio-historique d'orphelin bruxellois et le côté mythique de héros sans origines résulte de la stratégie de renégociation de la tradition de la bande dessinée qui caractérise l'esthétique narrative et

30 Crucifix, B. & Moura, P., « L'archive Spirou revisitée par Émile Bravo, Yann et Olivier Schwartz » in Meesters, G., Vrydaghs, D. & Paques, F., *Les métamorphoses de Spirou*, Liège, PU de Liège, 2019, pp. 159-176.

31 La série, qui est en cours, est à ce jour composée de trois albums : *Le journal d'un ingénu* (2008), préquel des aventures canoniques de Spirou et Fantasio (qui raconte donc la vie de Spirou en amont de l'aventure), est suivi, dix ans plus tard, par *L'espoir malgré tout* dont sont parus en 2018, 2019 et 2021 trois des quatre albums prévus.

32 Bravo, É., « Faire un travail d'auteur », *op. cit.*, p. 123.

33 Lire Beaty, B., « A clear line to Marcinelle. The importance of line in Émile Bravo's Spirou à Bruxelles », *European Comic Art*, 4 (2), 2011, pp. 199-211, spec. p. 206.

34 Dans son analyse du dessin de Bravo « Spirou à Bruxelles », Bart Beaty écrit : « The sketchy and vaguely uncertain quality of his lines undermine the hyperpolished nature of the Tintin aesthetic even as the artist seeks to pay tribute to it. Even the briefest glance at *Spirou à Bruxelles* is enough to confirm that it is not a forgery of *ligne claire*, but a critical approximation of it » (Beaty, B., « A clear line to Marcinelle. The importance of line in Émile Bravo's Spirou à Bruxelles », *op. cit.*, p. 207).

35 Crucifix, B. & Moura, P., « L'archive Spirou revisitée par Émile Bravo, Yann et Olivier Schwartz », *op. cit.*, p. 162.

graphique de Bravo.[36] Chez lui, véracité historique et fiction sont compatibles, ce qui fait du *Journal d'un ingénu* l'ouvrage le plus périphérique de notre corpus par rapport au paradigme du roman mémoriel historique décrit par Isabelle Delorme.

En l'été 1939 la guerre commence dans les jeux des enfants. L'histoire démarre sur l'absence de Spirou à son poste de travail à l'hôtel qu'il avait quitté dans l'urgence de venir apaiser la bagarre qui avait transformé en champ de bataille le terrain vague où des gamins jouaient au foot. Le match avait dégénéré en violence en raison des insultes idéologiques, apprises dans la sphère familiale, que les enfants adressent aux pères des uns et des autres : « gros fils de sale communiste », « fils de fasciste rexiste pourri »,[37] etc. Spirou règle l'affaire en désamorçant l'assise familiale du conflit idéologique – « laissez vos parents tranquilles » – par la mobilisation du critère national : « nous sommes tous Belges avant tout ».[38] Survient alors un nouveau venu à l'accent espagnol. C'est José Luis, gamin exilé avec sa mère dans la foulée de la guerre civile. On comprend que le père est mort, peut-être à Alicante, ou interné dans un camp. José Luis dément l'homogénéité nationale postulée par Spirou : sa présence même implique que tous ne sont pas Belges. Il objecte également à la perception schématique de la guerre civile espagnole, avancée par un des garçons, comme un conflit entre communistes vaincus et catholiques vainqueurs pour autant que lui et sa famille sont catholiques. Ses propos laconiques dérangent aussi bien le sectarisme enfantin (qui fait la guerre reprendre de plus belle) que le principe de l'identité nationale énoncé par Spirou. À la fin de l'album, alors que la guerre mondiale est sur le point d'éclater, il réapparait pour interroger l'enchaînement des deux guerres : il demande à Spirou, qui est en train de boire une bière en compagnie de Fantasio, s'il y aura encore la guerre comme en Espagne et fait une brève référence à son père qui « pendant la guerre buvait de l'alcool pour le courage ».[39] Par la suite, il disparait de la série qui se centrera sur les orphelins juifs déportés à Auschwitz. Ce personnage au profil bas incarne le nœud entre guerre civile et guerre mondiale, celle-là étant le prologue de celle-ci. Alors que, pour José Luis, le récit familial (guerre, exode, perte du père) opère la jonction entre mémoire individuelle et mémoire collective, tel n'est pas le cas pour Spirou qui reste dépourvu de récit familial. En faisant allusion aux

36 Crucifix, B. & Moura, P., «L'archive Spirou revisitée par Émile Bravo, Yann et Olivier Schwartz», *op. cit.*, p. 166-167.

37 Bravo, É., *Le journal d'un ingénu*, *op. cit.*, p. 6.

38 Bravo, É., *Le journal d'un ingénu*, *op. cit.*, p. 7.

39 Bravo, É., *Le journal d'un ingénu*, *op. cit.*, p. 64.

circonstances de son devenir-orphelin, il contraste avec Spirou dont l'orphelinage, quoiqu'explicite, est tout simplement un état de fait ou un effet sans cause, dans la tradition de la bande dessinée d'aventure.

Avec *Dolorès* et *Seule*, la mémoire historique, avec son impératif de véracité, prévaut sur la fiction. Dans ces ouvrages qui recomposent les souvenirs de la guerre civile de deux fillettes, le dispositif documentaire fait basculer le récit vers la non-fiction. Chez Loth, le récit se déroule sous forme d'enquête menée par le personnage de Nathalie. Le récit est suivi d'un « croquis de voyage pour *Dolorès* », bref paratexte illustré non paginé à deux sections : l'une sur le voyage de l'auteur en Espagne en 2015 pour préparer l'album et l'autre sur la tragédie d'Alicante, en mars 1939. Chez Lapière-Efa, l'appareil paratextuel est plus discret. Sur la couverture intérieure, le titre « Seule » est prolongé en « D'après les souvenirs de Lola », prénom de la protagoniste ; et sur la deuxième de couverture s'affiche une photo de l'enfant. Tandis que la photo atteste l'existence réelle du personnage de Lola et la véracité historique de ses souvenirs d'enfance, le « croquis » de Loth établit la réalité de l'enquête qu'il a entreprise en Espagne selon une modalité qui brouille la frontière entre fait et fiction : « Je me suis glissé dans la peau de mon personnage, la fille de Dolorès (...) Tous les protagonistes de la BD que Nathalie rencontre sont des personnes que j'ai réellement rencontrées ». Quant à Dolorès, il s'agit d'un personnage qu'il avait créé en 2013 pour une bande dessinée en dix pages sur le thème de la mémoire à vif. Ce petit récit fictionnel se passe en mars 1939 lors de la tragédie d'Alicante, alors que l'enquête menée par Nathalie, à la recherche du passé radicalement oublié de sa mère, témoigne directement du présent politique et social de l'Espagne quatre-vingts ans plus tard. Il y a chez Loth une continuité entre faits et fictions, entre passé et présent.

Dans son étude sur *Dolorès*, Luisa Montes Villar met en valeur le rôle décisif des personnages féminins dans les récits de guerre où « la mémoire familiale et la voix des femmes deviennent des aspects fondamentaux de la narration historique ».[40] C'est en effet le cas de Nathalie dont l'enquête reprend dans la sphère fictionnelle et diégétique celle que l'auteur avait lui-même réellement entreprise. C'est aussi le cas de Lola dont le témoignage est à l'origine de la composition de *Seule*. Les deux histoires tournent autour de la relation de la fille à la mère. Mises en perspective, elles forment un chiasme

40 Montes Villar, L., « La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone », *op. cit.*, p. 133.

autour de la mémoire traumatique du devenir-orpheline de chaque fillette : mémoire oubliée de Dolorès que sa fille recompose partiellement au moyen d'une enquête ; mémoire que Lola tâche de préserver à travers une quête. Côté graphisme, le chiasme est souligné par le contraste entre la bichromie noir-marron (Loth) et les jolies couleurs aquarellées (Efa).

Chez Loth, la reconstitution de la mémoire de Dolorès par sa fille Nathalie se déploie sur le défaut de transmission qui structure les récits de filiation :[41] l'expérience traumatique que Dolorès a vécue à l'âge de six ou sept ans a eu un tel impact qu'elle n'en a plus jamais parlé. Ses filles ignoraient qu'elle était née en Espagne, parlait espagnol et s'appelait Dolorès. Âgée et atteinte d'Alzheimer, elle se met à dire en espagnol des bribes de ce qu'elle avait vécu à Alicante et ce sont ces propos énigmatiques qui mettront Nathalie sur les traces de la guerre civile espagnole et des milliers d'orphelins passés en France. Cependant Dolorès n'avait pas franchi les Pyrénées comme la plupart des enfants espagnols, son exode résonnant des accents mythiques des « sauvés des eaux ». Laissant le père sur le port d'Alicante, elle et sa mère étaient entrées dans la mer avec force valises pour rejoindre les bateaux au large (empêchés d'approcher le port par les canons italiens), mais elles avaient été emportées par le courant. Dolorès a vu sa mère couler. Elle a été tirée de la Méditerranée par des pêcheurs français qui l'ont remise à un orphelinat. Le grand traumatisme que fut la guerre prend ici les contours d'une tragédie familiale – père resté sur le port, probablement fusillé, mère noyée – de laquelle ressort une enfant trouvée tirée des eaux, que l'on appellera Marie et qui aura en France une vie ordinaire : elle quitte l'orphelinat pour se marier, a deux filles qu'elle élève seule après le divorce, part finalement en maison de retraite. Cette vie ordinaire se déploie sur l'oubli radical des circonstances traumatiques dans lesquelles Marie était devenue orpheline. Ses filles savaient qu'elle avait été à l'orphelinat mais ne savaient pas comment elle s'y était retrouvée : « Oui, avant l'orphelinat ! on ne sait rien de l'histoire de maman ».[42] Il est curieux que Loth garde le prénom Dolorès au lieu d'employer, selon la coutume espagnole, le diminutif consacré : Lola. Cette option nomme le personnage selon l'extrême douleur (*dolores*) qui l'a tragiquement séparée de ses parents et de son origine hispanique pour l'instaurer dans sa nouvelle identité française sous le prénom de Marie.

41 Viart, D., « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' », *Études françaises*, 45 (3), 2009, pp. 95-112.

42 Loth, B., *Dolorès*, *op. cit.*, p. 23.

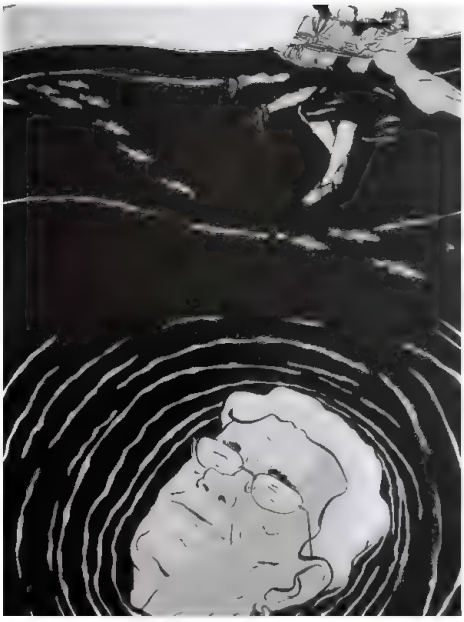


Fig. 1. Bruno Loth, Dolorès, *Saint Avertin, La Boîte à Bulles, 2016, p. 15.*
© Boîte à Bulles, 2016

Le graphisme de Loth est réaliste, précis et sobre. La bichromie sombre, sans nuances, exprime le poids traumatique de l'image de la masse d'eau noire qui avale [fig. 1]. Les voix narratives alternent entre un narrateur hétérodiégétique omniscient, et une narratrice homodiégétique, Nathalie, dont le discours à la première personne[43] enchâsse les récits des témoins de la guerre qu'elle rencontre en Espagne. Pour restituer le passé de sa mère, Nathalie a eu accès à des témoignages indirects tout au long de son enquête.[44] Elle n'a jamais eu accès au témoignage direct de Marie qui n'est pas en mesure de l'articuler. Les cauchemars qui hantent Dolorès-Marie sont dévoilés par le narrateur omniscient, par exemple planche 15 où l'on voit le visage affligé de la vieille dame émergeant de la mer et en dessus la petite Dolorès et sa mère se tenant à flot, l'immense masse d'eau noire indifférenciant présent et passé, sujet et image,[45] pour figurer la mémoire à vif. Si Marie ne s'en est pas libérée et continue de vivre au présent le traumatisme de se retrouver seule en pleine mer, dans un état de vulnérabilité et d'exposition extrêmes, c'est que son expérience n'a jamais été articulée, ce qui aurait permis d'en parler au prétérit et de la rendre transmissible. C'est justement le défaut de transmission qui motive la recherche de Nathalie qui doit donc sortir du cadre de la famille pour

43 Par exemple, au début du voyage de Nathalie, alors qu'elle est à Madrid, le narrateur raconte ce qui se passe à Bordeaux en son absence.

44 « De même, dans *Dolorès*, les entrevues et les groupes de discussion avec des témoins républicains de la guerre civile articulent la quête menée par Nathalie, fille de Dolorès, pour retrouver les origines hispaniques de sa mère » (Montes Villar, L., « La mémoire républicaine… », *op. cit.*, p. 138). En effet, le personnage fictionnel de Dolorès est un prétexte aux multiples témoignages réels que Loth a effectivement recueillis en 2015.

45 C'est ce que Luisa Montes Villar appelle « la collision d'images passées et présentes » en une « unité chronotopique » (Montes Villar, L., « La mémoire républicaine… », *op. cit.*, p. 133).

reconstituer partiellement l'histoire de sa mère,[46] sur une base de documents d'archive privée et publique, mais aussi de témoignages de vieillards qui avaient subi la guerre civile en enfants et qui font de la lumière sur les faits historiques. Cela dit, plus que d'établir avec certitude les faits qui composent le passé de sa mère, c'est le rapprochement affectif entre mère et fille qui est le résultat le plus probant de l'enquête.

Dans *Seule*, il se passe précisément l'inverse. Entre mère et fille la distance s'accroit en résultat de la quête que la petite Lola, qui n'a pas encore sept ans, entreprend à la fin de la guerre dans le souci de retrouver ses parents et sa petite sœur. Lola habite avec ses grands-parents à Isona, un petit village en Catalogne. Son père est soldat mobilisé et sa mère habite aux alentours de Lleida où elle s'occupe de la cadette sous de sévères contraintes économiques. À la veille de la guerre, quand sa petite sœur est née, on l'avait remise aux grands-parents pour que la mère se consacre entièrement à la nouvelle-née. Le séjour de Lola à Isona se prolonge à cause de la guerre. Elle y est heureuse mais s'inquiète que les images des parents se brouillent dans sa mémoire. Elle attend avec impatience la fin du conflit pour pouvoir enfin les retrouver. Racontée par un narrateur hétérodiégétique en focalisation interne,[47] la vie des paysans pendant la guerre se déroule sous le regard de la fillette : fuir les bombardements, revenir au village détruit, déménager dans un village voisin, côtoyer les soldats républicains, assister au départ de ceux qui s'apprêtent à traverser les Pyrénées. La douceur des nuances chromatiques aquarellées restitue le regard enfantin naïf mais confiant et somme toute optimiste au risque de l'héroïsme. Lorsque le village est occupé par les nationalistes, elle évite le meurtre des Calxic, un couple de vieillards chez qui elle était alors, en criant au soldat qu'« ils sont vieux, allez-vous-en ».[48] Bien qu'il y ait d'autres enfants au village,[49] elle évolue au milieu des adultes ou alors elle est « seule et livrée à elle-même ».[50]

Lola n'est pas orpheline mais elle n'en a pas moins été abandonnée, le dévouement de la mère allant exclusivement à la cadette. La guerre

46 Elle a tout au moins établi l'origine hispanique de sa mère, le fait qu'elle a été tirée de la mer par des pêcheurs français, la condition de réfugiés républicains de ses grands-parents.

47 Elle est présente dans toutes les séquences, toutes les planches et, à de rares exceptions près, toutes les cases.

48 Lapiere, D. & Efa, R., *Seule*, *op. cit.*, p. 48.

49 On ne la voit pas établir des liens avec des enfants de son âge. Les enfants se réunissent à l'école improvisée par le lieutenant pour les distraire de la guerre, mais elle ne joue ni ne parle avec eux. Elle joue toute seule et réfléchit toute seule.

50 Lapiere, D. & Efa, R., *Seule*, *op. cit.*, p. 34.

terminée, Lola décide de partir en quête de sa famille, car les exercices de mémoire qu'elle faisait le soir essayant de retenir les visages de ses parents, n'avaient pas tellement réussi. Au bout de quatre ans, elle s'est rendu compte qu'elle avait même oublié le prénom de sa sœur. Elle ne savait pas ce que son père était devenu (serait-il mort ?) et se demandait si sa mère la reconnaitrait. Alors elle prend toute seule la route vers Lleida qui lui semble interminable. Elle croise des véhicules militaires nationalistes, boit de l'eau des rivières, dort à la belle étoile, fait face à un loup et continue de marcher sous la pluie et sous le soleil sans être sûre d'emprunter la bonne route. Après une semaine de marche, elle rencontre une paysanne qui lui demande où elle va toute seule. Lola répond qu'elle va rejoindre sa mère. Craignant d'être traitée en enfant et empêchée de poursuivre son aventure, elle remercie pour l'orange que lui donne la femme mais ne la mange pas immédiatement pour faire semblant de ne pas avoir faim. Elle prend un convoi et réussit finalement à trouver la maison où elle avait habité toute petite mais l'accueil maternel est froid et distant. Endurcie par la guerre, la disette et la solitude, la mère signifie sèchement à son aînée qu'elle n'a pas les moyens de la nourrir. Autrement dit, la quête de la mère par la fille aboutit à un nouvel abandon. L'enfant en souffre mais s'en remet cependant assez vite : le lendemain, elle écrit aux grands-parents pour leur demander de venir la chercher, ce qu'ils font promptement. Elle les aide à rebâtir la maison d'Isona où elle restera jusqu'à 12 ans. La dernière planche nous la montre seule, comme d'habitude, et joyeuse dans un beau paysage de campagne, le village au fond. Malgré la guerre et l'abandon, elle manifeste une résilience qui sourd de la confiance en soi propre à ceux et à celles qui risquent l'aventure. Lola est une « orpheline » heureuse.

De la comparaison des trois orphelins de la guerre civile espagnole on tirera les conclusions suivantes : dans le *Journal d'un ingénu*, José Luis est un personnage secondaire et occasionnel qu'il faut considérer en référence au protagoniste. Témoin du drame familial typiquement causé par la guerre, le petit Espagnol réfugié évoque fugacement les circonstances dans lesquelles il a perdu son père. Son histoire, pareille aux histoires de tant d'enfants victimes de la guerre, se dilue dans la banalité de la grande histoire collective. En contraste avec Spirou, José Luis dit son drame familial, alors que les circonstances dans lesquelles Spirou est devenu orphelin restent une énigme. Bravo préserve ainsi l'ontologie fictionnelle de héros sans origines qui constitue le profil traditionnel du personnage. Mais pour l'inscrire dans le temps historique et la mémoire de la guerre, il a recours à des personnages mineurs (en âge, profil et fonction narrative) comme José Luis.

Si chez Bravo la guerre est un préquel de l'aventure qui ne l'abolit pas mais, au contraire, l'assume rétroactivement, chez Loth et Lapière-Efa le dispositif documentaire pousse les récits vers la non-fiction et l'aventure fait place à la guerre avec ses traumatismes. Le héros d'aventures, éternel subadulte confiant, optimiste et vivace, est remplacé par des personnages d'enfants dont l'un est fictionnel (Dolorès) tandis que l'autre a un correspondant hors de la fiction (Lola). Alors que le devenir-orphelin du protagoniste tintinesque n'advient pas à l'expression, les histoires de *Dolorès* et *Seule* tournent autour du devenir-orpheline des protagonistes. Les deux fillettes subissent l'expérience poignante de l'abandon, causé ou encadré par la guerre, chacune réagissant différemment à son impact traumatique. Dolorès refoule : ne jamais en parler, effacer radicalement la mémoire du devenir-orpheline. Voilà une opération qui ne laisse pas d'évoquer l'absence d'origine et de mémoire du héros tintinesque, bien que le retour du refoulé qui submerge Dolorès à la fin de sa vie donne au personnage un profil névrotique méconnu du héros d'aventures. Le retour du refoulé déclenche l'enquête, modalité majeure du récit mémoriel historique, bien que les personnages de Loth soient fictionnels. Quant à Lola, elle fait preuve d'une résilience remarquable. Le second abandon qu'elle essuie en résultat de sa quête aventureuse l'ébranle pendant une nuit mais sa confiance, son optimisme et sa vitalité restent intacts. En cela, elle ressemble au héros d'aventures toujours motivé, jamais déprimé. Mais elle ne lui ressemble pas en ce que son existence est entièrement insérée dans l'ordre de la famille et l'ordre du temps. Lola est une fillette héroïque dont la quête de la mère reconfigure l'aventure dans l'adhérence à la sphère familiale et domestique et à la vie des gens modestes.

En bref, dans les trois ouvrages, la thématisation de la guerre civile espagnole s'organise autour du devenir-orphelin/e du protagoniste et de la problématisation de sa mémoire : décalée/déléguée sur un autre (Spirou-José Luis), refoulée (Dolorès), préservée (Lola). Ces trois cas de figure constituent des torsions möbiennes du modèle tintinesque du héros sans passé et sans mémoire et c'est en quoi, dans ces récits, la mémoire de la guerre civile espagnole s'inscrit dans la réinterprétation de l'héritage de la bande dessinée franco-belge.

Influencias y confluencias entre la *bande dessinée* franco-belga y la historieta autobiográfica femenina en España. Tres historias de migración y memoria

Influences and convergences between the franco-belgian *bande dessinée* and the autobiographical *historieta* written by women from Spain. Three stories of migration and memory

Tatiana Blanco-Cordón

Universidad de Granada
tblanco@ugr.es

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8570-002X

Resumen: La *Nouvelle Bande Dessinée*, que ha dado paso a una nueva época en el panorama historietístico europeo, constituye un referente innegable en la representación del Yo. La lectura de tres historietas autobiográficas de creación femenina nos permitirá observar la influencia de la producción franco-belga en el contexto español y las confluencias entre ambos horizontes. Nuestra atención se centra en el fenómeno migratorio y el ejercicio de memoria en torno al tema de la familia, la mujer, las interacciones sociales y la toma de conciencia intercultural, con el fin de constatar el grado de tradición y de renovación del género autobiográfico en el cómic en Francia y España.

Palabras Clave: historieta, autobiografía, migración, memoria, mujer

Resumée: La *Nouvelle Bande Dessinée* participe à redessiner la réalité bédéistique en Europe et constitue un référent dans la représentation du Moi. La lecture de trois *historietas* autobiographiques féminines nous permettra d'observer l'influence de la production franco-belge dans le contexte espagnol et les confluences entre les deux horizons. Nous nous intéressons au phénomène migratoire et à l'exercice de mémoire autour du thème de la famille, la femme, les interactions sociales et la prise de conscience interculturelle, dans le but de vérifier le degré de tradition et de renouvellement du genre autobiographique dans la bande dessinée en France et en Espagne.

Mots clé: bande dessinée, autobiographie, migration, mémoire, femme

Referencia: Blanco-Cordón, T., «Influencias y confluencias de la *bande dessinée* franco-belga en la historieta autobiográfica femenina en España. Tres historias de migración y memoria», *Neuróptica. Estudios sobre cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 37-57.

Sumario: 1. Confluencia de culturas y construcción de identidades. 2. Lengua y comida como transmisores de memoria. 3. El empoderamiento de las abuelas. 4. Retales de memoria. 5. Pasando página tras los traumas familiares. 6. La nueva cara del dolor. 7. Conclusiones.

El cómic autobiográfico es un género relativamente reciente en Europa, a excepción de obras precursoras muy puntuales como *Paracuellos*[1] de Carlos Giménez. El interés por la puesta en escena de lo íntimo experimentado en los años setenta por el *comic underground* en Estados Unidos no se hizo eco inmediatamente en Europa, a pesar de la eclosión que en la misma época estaba protagonizando el cómic adulto. En el viejo continente, es la *bande dessinée* producida en Francia y Bélgica la que se erige como referente innegable en la representación del Yo. La semilla sembrada por autores como Edmond Baudoin, con su álbum *Couma acò*, supuso el preludio de un género que eclosionaría con la llegada de la *Nouvelle Bande Dessinée* en los años noventa, momento clave en la proliferación del cómic de autor y del gusto por la introspección. La labor de editoriales independientes como L'Association y la repercusión de obras como *Persépolis* de Marjane Satrapi, entre otras, han marcado el paso a una nueva época en el panorama historietístico europeo.

Dentro de la denominada era del Yo, la migración y la memoria ocupan un lugar privilegiado en relatos que surgen de un acontecimiento intenso, a menudo dramático. Por este motivo, y siguiendo la línea marcada por el apelativo «literatura migrante» introducido a principios de los noventa en Canadá, nos interesa hablar de «cómic migratorio» para referirnos a los álbumes que relatan un proceso de migración, a nivel personal, cultural o social, o que han sido creados por un autor que, aunque aborde una temática independiente a lo migratorio, ha vivido en primera persona la experiencia migratoria y escribe, por lo general, en una lengua distinta a su lengua materna. El interés suscitado recientemente por la alianza cómic-migración se refleja en manifestaciones culturales significativas. Citaremos las exposiciones «Bande dessinée et Immigrations. Un siècle d'histoire(s)», en el Musée National de l'Histoire de l'Immigration en Francia, entre 2015 y 2020; y «Vinyetes migrants: còmics, migració i memoria», en el Museu d'Història

1 Giménez, C. *Paracuellos 1-6*, Barcelona, Glénat, 2000-2003 [1975].

de la Immigració de Catalunya, en 2021. Ambas muestras invitan a cuestionarse sobre el compromiso del cómic con el fenómeno migratorio. En esta alianza, el componente introspectivo juega un papel determinante. Haciendo referencia a la autobiografía en el cómic, Groensteen afirma:

> Si l'émergence de l'autobiographie dessinée apparaît indissociable d'une relation à l'Histoire «avec sa grande hache» (Perec), un autre courant va très vite se développer, centré sur la personne, la vie intérieure, la *psyche*, le rapport au corps et l'inscription dans le quotidien.[2]

Cuando la historia interior y exterior confluyen, surgen obras muy singulares de gran trasfondo social y densidad psicológica. Las tres novelas gráficas de nuestro corpus de historieta están enmarcadas en momentos muy precisos de la historia de España desde los que se construye un relato íntimo muy personal. Nuestro estudio se centra en álbumes autobiográficos creados por autoras españolas con el objetivo de observar las influencias de la *bande dessinée* franco-belga y las similitudes entre ambas producciones. El interés por los lenguajes femeninos radica en la voluntad de poner de relieve la riqueza de una producción aún minoritaria, pero extremadamente sugerente. Este trabajo no pretende ser exhaustivo en cuanto al número de obras priorizando las más representativas con el fin de constatar el grado de tradición o de renovación del género autobiográfico en el cómic en los países vecinos y el alcance en el tratamiento de la memoria familiar, la migración y la representación de la mujer, entre otros.

1. CONFLUENCIA DE CULTURAS Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

En la serie *Persépolis*,[3] de Marjane Satrapi, la alternancia de los recuerdos de la autora con las referencias a la historia colectiva de su país de origen, Irán, así como sus vivencias tras emigrar a Austria y a Francia permiten proyectar una mirada fecunda en cuestiones de identidad y cultura. Este cómic migratorio constituye un referente indiscutible en la renovación de la *bande dessinée*, además de por el genuino estilo de su autora, por la cercanía en el relato y lo universal en las diferencias.

La primera obra de nuestro corpus de historieta se inscribe en la línea de *Persépolis* por la importancia del componente intercultural. *Gazpacho*

2 Groensteen, T., «Autobiographie». *Neuvième art 2.0.*, 2014, p. 7, https://tinyurl.com/Grons-autobioBD (fecha de consulta: 13-V-2021).

3 Satrapi, M., *Persepolis*, Paris, L'Association, 2007.

agridulce,[4] de Quan Zhou, narra la vida de la autora en el seno de una familia de inmigrantes chinos que se instala en un pueblo del sur de España a finales de los ochenta para abrir un restaurante. La historia, que se centra en las experiencias de la autora y sus hermanas desde su condición de chinas y andaluzas residentes en España, aborda la tensión entre integración y pervivencia de la cultura china en la familia, así como la distancia entre las dos comunidades en un mismo territorio. El álbum podría considerarse heredero de *La Nouvelle Manga,* instaurada por Frédéric Boilet en su intento por cruzar la *bande dessinée* franco-belga y el manga japonés. Al igual que la autora francesa de origen chino y jemer, Aurélia Aurita,[5] Quan Zhou reproduce el arraigo de su doble identidad a través del diálogo implícito que se entabla entre el texto –en un español impecable, rico en matices– y la imagen –que retoma los parámetros gráficos del manga japonés–, además de por la fusión de temas y técnicas. Como reza su título, en *Gazpacho agridulce,* la confluencia de corrientes es innegable.

En la página propuesta [fig. 1], vemos un ejemplo de cómo las niñas van forjando su identidad y se van adaptando con entusiasmo al país donde viven mientras su madre sufre por la distanciación que esto implica con respecto a su cultura de origen. Al igual que en la *bande dessinée* franco-belga Marjane Satrapi, Zeina Abirached[6] y Riad Sattouf[7] se han convertido en abanderados de la identidad, de la cultura y de la historia de sus países de origen, Irán, Líbano y Siria, respectivamente, Quan Zhou ha adoptado un papel de transmisora de la civilización china desde una óptica humorística y reflexiva, que persigue sensibilizar ante las problemáticas sociales derivadas de las culturas en contacto.[8] Al igual que ocurre con gran parte de las obras de los autores citados, Zhou busca recomponer una unidad identitaria conflictual, escindida entre dos culturas distantes, Oriente y Occidente. Las dificultades y experiencias vividas por los autores son el desencadenante de relatos autobiográficos que alcanzan un doble objetivo, privado y público. Por un lado, liberar la palabra de los autores –para canalizar posibles miedos y

4 Zhou Wu, Q., *Gazpacho agridulce. Una autobiografía chino-andaluza.* Bilbao, Astiberri, 2015.

5 Aurita, A., *Fraise et chocolat,* Paris, Les Impressions Nouvelles, 2014.

6 Abirached aborda su infancia y juventud en Beyrouth desde diferentes perspectivas en tres obras publicadas por Cambourakis: *Je me souviens. Beyrouth* (2008), *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* (2007) y *[Beyrouth] Catharsis* (2006).

7 Sattouf ha publicado en seis volúmenes la historia de su infancia y juventud en su paso por Libia, Siria y Francia: *L'arabe du future. Une jeunesse au Moyen Orient*, (Allary 2014-2020).

8 En su ensayo gráfico sobre inmigrantes y españoles, *Gente de aquí, gente de allí* (Astiberri, 2021), Zhou aborda cuestiones muy actuales en torno al tema de la interculturalidad. Asimismo, realiza ponencias sobre racismo e identidad por numerosos países.

frustraciones–; por otro, enriquecer la experiencia lectora, al dibujar el fenómeno migratorio en sus diferentes facetas así como los aspectos colaterales que de él se derivan.

En *Gazpacho Agridulce*, la confluencia de culturas eleva a un primer plano la perspectiva contrastiva constante en la obra, no con una intención jerarquizadora destinada a juzgar, sino para dar a entender los choques culturales. En el segundo volumen, *Andaluchinas por el mundo*,[9] las dos hermanas de Quan toman la palabra para compartir sus experiencias migratorias por razones de estudios. Además del tándem China-España, la mirada comparativa se extiende a las diferencias entre pueblo-ciudad, vida en familia-vida de estudiante y a la variedad de comportamientos sociales según territorios. No obstante, a pesar del afán por aportar un enfoque plural de las diferencias exento de estereotipos, en ocasiones, se recogen visiones homogeneizantes de determinadas culturas. En un momento de su estancia en Miami, la hermana mayor traza el retrato de una amiga afirmando: «Como nació en la política de un solo hijo en China, era demasiado egocéntrica». Salvo casos puntuales que evidencian la propensión a caer en convencionalismos, la obra critica la «solidificación de las identidades»,[10] donde todo debe explicarse por la procedencia o nacionalidad del otro. Son numerosos los ejemplos que condenan la tendencia a hacer prevalecer ideas preconcebidas en torno a los hábitos comportamentales, sociales y religiosos, entre otros. La serie de Zhou

Se están volviendo muy españolas.
Mis niñas
Mira!
Prefieren la comida española a la china
Papas con huevo, mi favo!
Arroz tres delicias desechado
Mamá, di
Caca
Pedo
Cuca
Hablan español entre ellas todo el rato
Soy Elena
Yo Lola
Nosotras Margarita y Cristina
Usan más el nombre español que el chino, ¡y sólo tienen amigas españolas!
En casa Dolores no las disciplina ¡y se han vuelto muy desobedientes!
¡Quan hasta me contesta cuando la regaño!
Mamaaaa, ¡sácanos ya!

Fig. 1. Zhou Wu, Gazpacho agridulce, *Bilbao, Astiberri, 2015, p. 27.*
© Zhou Wu & Astiberri

9 Zhou Wu, Q., *Andaluchinas por el mundo*, Bilbao, Astiberri, 2017.

10 Dervin, F., «Le français lingua franca, un idéal de communication interculturelle inexplorée», *Synergie Europe*, 3, Gerflint, 2008, p. 95.

constituye un manifiesto por dar a conocer el peso de la diversidad cultural con el fin de favorecer la integración y, en definitiva, la normalización de la mirada hacia el Otro. Paralelamente a esta voluntad por mostrar la pluralidad de cada cultura, la serie forma parte de los relatos de memoria familiar en los que, a pesar de las diferencias, las relaciones intrafamiliares mantienen un nexo común que parece desdibujar las diferencias interculturales. *L'Ascension du Haut Mal*[11] da buena muestra de ello por la sinceridad y naturalidad con la que se aborda la vida de familia a pesar del tono onírico de la obra.

2. LENGUA Y COMIDA COMO TRANSMISORES DE MEMORIA

La lengua es una pieza clave en la construcción de la identidad y en la transmisión de la memoria. Cuando en un cómic autobiográfico, la lengua rebasa la condición de vehículo de comunicación para hacerse protagonista de la historia desde un enfoque metalingüístico, la riqueza de matices en la construcción del relato de vida es innegable. En su obra *Le Piano Oriental*,[12] Abirached desarrolla ampliamente el tema de la confluencia de lenguas, en su caso el árabe y el francés, centrándose en las connotaciones poéticas que desde niña le llevaban a asociar cada idioma a un contexto muy concreto. El árabe era asociado a la violencia y a las malas noticias, mientras que el francés suponía una vía de escape al horror vivido durante la guerra en el Líbano. El recurso a metáforas visuales para representar la particular relación con ambas lenguas constituye un testimonio que enriquece el enfoque intercultural del relato autobiográfico. La autora se representa a sí misma haciendo punto con dos hilos de lana poniendo de relieve el carácter inseparable de los dos idiomas. En otra ocasión, hace referencia al juego de destreza Mikado en el que los palitos simbolizan el ADN de lo que considera una única lengua materna compuesta de dos lenguas reales.

Para Zhou, el chino y el español también desempeñan un papel bien diferenciado a la vez que conforman una única lengua materna. El chino, lengua de comunicación con la familia, representa la tradición, mientras que el español es la lengua de la apertura a la sociedad, de la libertad, en la que se permiten ciertas licencias –como el uso de palabras malsonantes–, a la vez que supone un refugio desde el que gozar de cierto grado de privacidad por ser el castellano una lengua que sus padres no dominaban totalmente [fig. 1]. Para marcar visualmente las diferencias, Zhou opta por tipos de fuente diferentes

11 David B., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, l'Association, 2011.
12 Abirached, Z., *Le Piano Oriental*, Paris, Casterman, 2015.

para cada idioma, además de trascribir fonéticamente las variedades del español normativo o de la pronunciación de otras lenguas. Así, se puede constatar la pronunciación de hablantes chinos en español –«glazias»–, fenómenos lingüísticos dialectales, como el ceceo, o el uso de localismos. Al igual que Abirached, Zhou se detiene también en analizar el valor y el uso de expresiones o giros específicos de cada lengua. Además de aportar musicalidad a la obra, el interés por los fenómenos sociolingüísticos contribuye a dibujar la realidad de las poblaciones en contacto.

La confluencia de lenguas hace posibles guiños cómicos muy reveladores. En un capítulo dedicado a rememorar la época de soltería de sus padres en China, y con el objetivo de ambientar la escena en su contexto original, Zhou desarrolla técnicas de adaptación lingüística o chinificación léxica que, destinadas al lector español, producen un marcado efecto cómico. La autora denomina el pueblo donde vivía su padre «Suelh-tiyas», para poner de relieve el interés de sus vecinas por encontrar novio. También nos cuenta la falta de interés del padre por comprometerse, al ofrecer a su madre un «viaje romántico al pueblo Pica-Derong», recalcando el carácter meramente placentero del viaje. Los juegos lingüísticos entre ambas lenguas en la elaboración del particular retrato de «Soltero Zhou» –sintagma nominal sin artículo que recuerda la composición de los nombres en lengua china– permite a Zhou estrechar un vínculo de complicidad con el lector español en virtud de la competencia intercultural compartida, a la vez que incrementa los matices que alimentan el relato autobiográfico.

Al igual que la lengua, la comida es vehículo memorial de excepción. El propio título de la obra, *Gazpacho agridulce*, da cuenta de la identidad mixta de la autora a través de figuras culinarias. Las referencias a los alimentos marcan con frecuencia la afinidad y fidelidad a una determinada cultura. La serie supone un viaje iniciático que da cuenta de la maduración de las protagonistas. Al principio, en su deseo por sentirse integradas y aceptadas, las protagonistas manifiestan su entusiasmo por las «papas con huevo» frente al «arroz tres delicias» [fig. 1]. Al final de la serie, después de diversas experiencias en el extranjero, las hijas se regocijan en torno a la mesa tradicional china que su madre ha preparado. La autora pone así de manifiesto la importancia de la comida como vector cultural de identidad y memoria. En efecto, además de enviar a la esfera de lo privado, favorece el encuentro con la comunidad y, tradicionalmente, invita a reflexionar sobre el papel de las madres y de las abuelas como transmisoras desde lo doméstico.

3. EL EMPODERAMIENTO DE LAS ABUELAS

Habitualmente confinadas al ámbito doméstico y no muy asiduas en papeles protagonistas, las abuelas desempeñan, sin embargo, un papel crucial en los relatos autobiográficos. Sus semejantes de género masculino también brillan por su ausencia. Citemos, no obstante, algunas excepciones. El abuelo de Baudoin en *Couma acò*[13] llama la atención en nuestro estudio pues refleja la importancia del papel de los mayores como vectores de la educación y de la transmisión con la particularidad de tratarse de una figura marginal, un vagabundo fruto de la inmigración, lo que acentúa el carácter innovador de la propuesta de Baudoin, precursora del relato que presentamos en este apartado. A pesar de ser un personaje secundario en *Persépolis*, la abuela de Satrapi, dotada de gran sentido del humor y mostrando un gran cariño por Marjane, muestra una personalidad íntegra, independiente y segura de sí misma que no le hace titubear a la hora de decir las cosas claras a su nieta. Es significativo comprobar hasta qué punto sus consejos o reprimendas calan en la joven rebelde Marjane con más fuerza que las de sus propios padres. Aunque no son siempre tan ejemplares y admiradas, el peso de las abuelas se deja sentir con contundencia en los relatos autobiográficos pues ocupan un lugar privilegiado en el ejercicio de memoria.

Con su obra, *Estamos todas bien*,[14] con la que Ana Penyas consiguió el Premio Nacional de Cómic en 2018, la autora valenciana rinde homenaje a las abuelas a través de la compilación de hechos y recuerdos de las suyas propias. La segunda obra de nuestro corpus de historieta, que abarca más de medio siglo de la historia de España, aborda temas como el éxodo rural y el conservadurismo de la posguerra, así como la evolución hacia una sociedad cada vez más individualista en la que la figura de los mayores es claramente marginada. En todo momento, Penyas nos hace reflexionar sobre el papel de la mujer en su lucha por sobrevivir ante las vicisitudes de cada época a la vez que renueva los esquemas expresivos y los referentes en la representación femenina en el cómic.

Nos interesa detenernos en la óptica adoptada por la autora en el retrato de las heroínas. Lejos de toda idealización destinada a suavizar imperfecciones o a proyectar una imagen sublimada de la mujer, el enfoque de Penyas hace prevalecer una estética naturalista que rompe con las representaciones más extendidas. Ni las superheroínas hipersexualizadas de los cómics tradicionales, ni las jóvenes ombliguistas de la BD *girly* más actual escapan de concepciones

13 Baudoin, E., *Couma acò*, Paris, L'Association, 2005 [1999].
14 Penyas, A., *Estamos todas bien*, Barcelona, Salamandra Graphic, 2017.

marcadamente caricaturales de la mujer. En referencia a esta última tendencia, Groensteen constata que «si le girly est une réponse à la BD machiste traditionnelle, force est de constater qu'elle rate sa cible en enfermant la femme dans une image de futilité».[15] Sin embargo, la imagen de la mujer no se reduce afortunadamente a estos dos paradigmas en el panorama tebeístico actual. Tal y como añade este autor, «dans la bande dessinée [...], il existe, fort heureusement, un regard féminin qui porte bien plus loin que le nombril, un regard qui sort de la chambre à coucher et de la salle de bains pour interroger le monde».[16] Es precisamente este afán por suscitar la reflexión del público a través de la representación de la mujer lo que convierte la obra de Penyas, entre otros factores, en un referente de la historieta contemporánea.

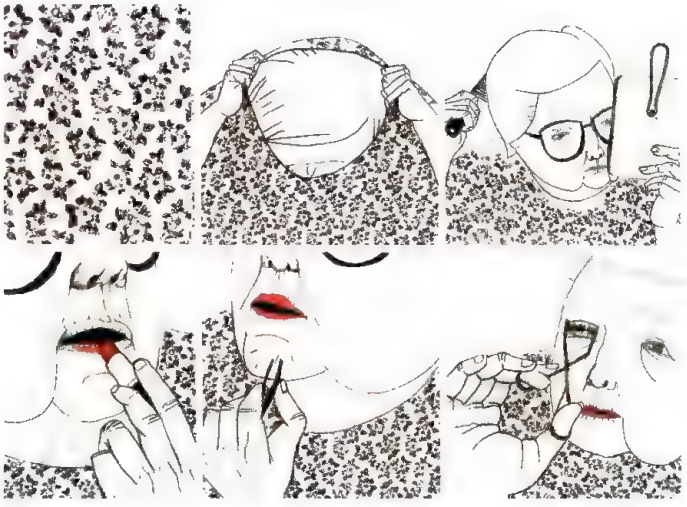


Fig. 2. Ana Penyas, Estamos todas bien, *Barcelona, Salamandra Graphic, 2017, p. 15.*
© Penyas & Salamadra.Graphic

En este punto nos interesa mencionar la línea abierta por Claire Bretécher con algunos de sus personajes más representativos. A pesar de pertenecer al ámbito de la ficción, la densidad autobiográfica de gran parte de la obra de Bretécher es más que probable, de lo que se deduce una proyección de los propios conflictos identitarios, así como de ciertos rasgos de la personalidad.[17] Sin ánimo de detenernos en esta cuestión merecedora de un

15 Groensteen, T., «Femme: représentation de la femme». *Neuvième art* 2.0., 2014, https://tinyurl.com/9efemme (fecha de consulta: 13-V-2021).

16 Groensteen, T., «Le paradoxes de la BD au féminin». *Neuvième art* 2.0., 2010, https://tinyurl.com/9eBDfe (fecha de consulta: 13-V-2021).

17 Baetens, J., «Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples», *Belphégor*, 4, nº 1, 2004, https://tinyurl.com/Baetens-autobioBD (fecha de consulta: 13-V-2021).

estudio pormenorizado, esta vez nos centraremos en la influencia de la obra de Bretécher en el relato autobiográfico que nos ocupa. En su estudio sobre el personaje Cellulite, Vázquez e Ibeas-Altamira afirman que «à l'encontre des héroïnes traditionnelles de la BD, "soit des fillettes asexuées, soit de bonnes femmes monstrueuses et ridicules" Cellulite apparaît comme le premier personnage féminin "réaliste" de l'histoire du "neuvième art" français».[18] Bretécher ha ejercido una influencia decisiva en la representación de la mujer en el cómic mundial al alejarse de los cánones más habituales que propiciarían un retrato parcial de la realidad femenina.

Estamos todas bien constituye un ejemplo particularmente significativo dentro de esta tendencia. De entrada, la autora incluye en el papel protagonista una franja de edad nada frecuente en las heroínas del cómic. De la misma manera, tanto la prosopografía como la etopeya de las protagonistas se desmarcan de los enfoques más habituales. Las arrugas y demás marcas de envejecimiento –cifosis, pecho y pómulos descolgados, estrías–, así como el sobrepeso, no impiden sin embargo cierto toque de coquetería que lleva a la abuela Maruja a peinarse y maquillarse con esmero delante del espejo o a depilar con una pinza el vello de la barba [fig. 2]. Lejos de cánones de belleza edulcorados, las abuelas son representadas en su versión más realista, sin tener por ello que renunciar a sus instintos y a su feminidad. El gusto por el cotilleo, el instinto controlador, el pesimismo llevado al extremo, incluso el rencor; todos estos rasgos no están reñidos con la simpatía, la generosidad, el temperamento afable y, sobre todo, el amor incondicional. El empeño de Penyas por dar fiel cuenta de la realidad la lleva a construir personajes completos en los que confluye lo positivo y lo negativo. De esta manera se renuevan los referentes estéticos tradicionalmente machistas al mostrar mujeres tan contradictorias como reales, tan imperfectas como entrañables.

Las similitudes con las mujeres protagonistas del álbum *Broderies*[19] de Satrapi son evidentes. En este particular tipo de autobiografía o *biografía íntima*, según la denominación de Menu,[20] la autora engarza en su relato experiencias de vida de mujeres iraníes entre las que se encuentra su abuela, su madre y ella misma. Tomando un té en la sobremesa, mientras los hombres

18 Vazquez, L. e Ibeas-Altamira, J.M., «Cellulite ou l'individu rêvé par Claire Bretécher», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 2, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 241-254, espec. p. 244.

19 Satrapi, M., *Broderies*, Paris, L'Association, 2003.

20 Menu, J-C., *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p. 99.

duermen la siesta, estas mujeres ponen al descubierto sus historias más íntimas. Además de la edad poco mediática de las heroínas, lo más interesante es que se desnudan sin tapujos mostrándose tal cual son, con sus cualidades y sus defectos. En el relato se abordan temas tabúes como el sexo, el adulterio, el consumo de opio, el oportunismo o la cirugía estética, lo que permite relativizar y poner en entredicho ciertas convicciones. Tanto Satrapi como Penyas se posicionan abiertamente lejos de los estereotipos de las mujeres más tradicionales de sus respectivas culturas.

La singularidad de estos retratos favorece el afianzamiento de la identidad en las lectoras dando cabida a la especificidad más atípica, un logro que se inscribe en la línea abierta por Bretécher: «par ce biais, l'autrice conduit ses lectrices à une assomption de leur nature, de leur identité, de leur individualité, de leur existence en dehors de cet autre, l'homme».[21] La superación de las fronteras genéricas y la consiguiente universalización en el retrato de los personajes femeninos se extiende más allá de la cuestión del género, abarcando, como hemos visto, lo geográfico o generacional, lo que aporta densidad al relato autobiográfico. En una sociedad en la que el culto a la belleza y a la juventud consigue tiranizar el devenir de los espíritus más influenciables, la obra de Penyas constituye un contrapunto interesante. Sin lugar a duda, la tendencia a la diversificación y a la humanización de los retratos femeninos en el cómic es una pieza clave en el camino hacia la tan deseada igualdad.

4. RETALES DE MEMORIA

La fidelidad a la realidad observada en el retrato de los personajes en *Estamos todas bien* no impide, sin embargo, apartarse de un esquema racional en el relato de los hechos. La imagen de la abuela Maruja, al final de la obra, intentando con dificultad ensartar una aguja presenta una metáfora visual que resume uno de los retos narrativos de Ana Penyas: vencer la artificialidad que supone agrupar los trozos de la memoria de manera lógica y ordenada. La novela gráfica se construye en torno a una recopilación de recuerdos fragmentados y aparentemente inconexos mediante una estructura de relato no lineal que, además de recrear la memoria mermada de las abuelas y las dificultades propias de la edad para enfilar los episodios vividos, reconstituye una atmósfera de recuerdos muy singular a través de diferentes canales sensoriales. El deseo por recrear el curso arbitrario de la atención de la mente

21 VÁZQUEZ, L. e IBEAS-ALTAMIRA, J.M., «Cellulite ou l'individu...», *op. cit.*, espec. p. 249.

humana hace que, en ocasiones, se sucedan imágenes que fusionan los dos momentos de la narración –los recuerdos en pasado con el presente–, o que se centran en detalles que no tienen que ver forzosamente con lo que el diálogo está marcando en ese momento. Esta técnica que, en ocasiones, plantea un particular diálogo entre el texto y la imagen, aporta veracidad al relato mediante efectos narrativos muy personales y elocuentes, a la vez que renueva los patrones expresivos.

Por la primacía del relato fragmentado, *Estamos todas bien* guarda similitudes con la novela gráfica *Je me souviens. Beyrouth*,[22] inspirada de la obra casi homónima de Georges Perec. El álbum de Zeina Abirached alterna los recuerdos de familia con cuentos, canciones, juegos populares así como marcas comerciales y eslóganes publicitarios que marcaron la infancia de la autora. En una obra en la que el texto no ocupa un lugar cuantitativamente importante, el ejercicio de memoria se lleva a cabo desde una perspectiva multisensorial que apela al inconsciente. En el caso de *Je me souviens. Beyrouth*, «l'amalgame du visuel et du verbal dans la construction d'une mémoire qui va au-delà des faits et qui s'enrichit d'une dimension sensorielle, est à la base du discours autobiographique dans l'œuvre de Zeina Abirached».[23]

De la misma manera, en *Estamos todas bien*, el relato de memoria autobiográfico se va nutriendo con una serie de elementos verbales e iconográficos que reconstruyen realidades de otra índole que rebasan el código bidimensional de la historieta: canciones, olores, sabores, texturas... El gusto por el detalle es un elemento esencial en la narrativa de Penyas. Su formación y pasión por las Bellas Artes la lleva a aplicarse en la concepción de los estampados, por ejemplo, tanto en telas –ropa, cortinas–, como en azulejos, baldosas y demás materiales de construcción, en espacios públicos y privados. Este recurso permite optimizar la contextualización y los matices de lo rememorado en una obra particularmente contemplativa. A estos elementos, hay que sumar la integración en el cómic de otros soportes como la prensa o la fotografía, a través del *collage* o mediante un procedimiento de armonización estética consistente en sobredibujar el documento original para mimetizarlo con la estética del dibujo. En ambos casos en los que «le figuratif se transforme donc en trace graphique et la trace graphique accède à

22 Abirached, Z. *Je me souviens. Beyrouth*, Paris, Cambourakis, 2008.

23 Blanco-Cordon, T., «Autobio-graphiées : enjeux discursifs de la représentation du Moi dans la bande dessinée féminine franco-belge», próxima publicación en *Çedille, revista de estudios franceses*, 20, 2021.

la figuration»,[24] la relación de intermedialidad entre el cómic y la fotografía se muestra particularmente fecunda a la hora de reproducir experiencias vividas. Independientemente de la BD de reportaje y de memoria histórica, *Poulou et le reste de ma famille*,[25] originalmente publicada en español, es un álbum que ilustra esta técnica intermediática muy común dentro del género autobiográfico que permite anclar la historia de familia en un momento y lugar determinados.

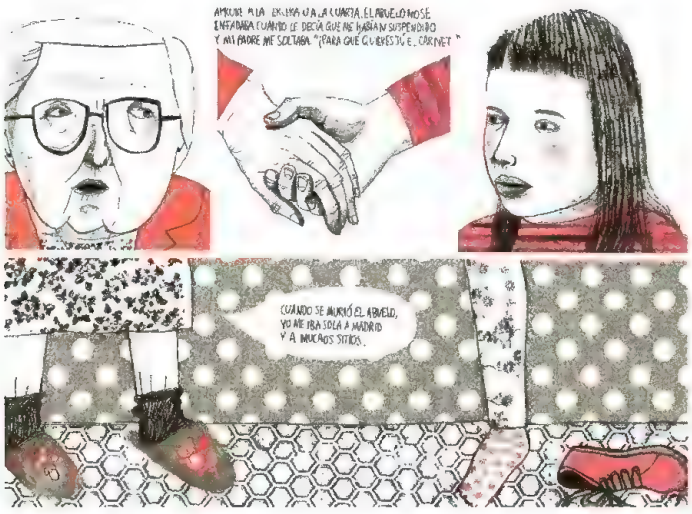


Fig. 3. Ana Penyas, Estamos todas bien, *Barcelona, Salamadra.Graphic, 2017, p. 75*
©Penyas & Salamadra.Graphic

En el fragmento propuesto [fig. 3], Maruja cuenta a su nieta Ana el episodio de la obtención del permiso de conducir que le permitía, entre otras cosas, desplazarse a Madrid y descubrir un mundo nuevo fascinante. Como explicará en las páginas siguientes, este logro fue trascendente en su vida. De hecho, en el caso de esta abuela, la migración del campo a la ciudad supuso una gran liberación. En esta escena vemos que el grado de autonomía que implicaba para una mujer conducir un coche llevaba a su padre, fiel a la educación patriarcal y machista de la época, a desaprobar y desalentar la iniciativa de la joven. A lo largo de toda la obra, la voz de la autora se limita a su intervención como personaje en la diégesis, reservando la tarea de narración en sentido estricto a las dos abuelas. Esto no impide, como en este caso, que Penyas recurra a procedimientos alternativos para llevar a cabo su

24 MARION, P., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 107.
25 VANNIER, C., *Poulou et le reste de ma famille*, Paris, Cambourakis, 2021.

narración. La empatía y el sentimiento de compasión de la autora por la represión que el bisabuelo ejercía contra su abuela son evidentes en esta escena en la que el diálogo texto-imagen configura la narración implícita que se revela, sin embargo, de lo más expresiva. «Aprobé a la tercera o a la cuarta. El abuelo no se enfadaba cuando le decía que había suspendido. Y mi padre me soltaba: ¡Para qué quieres tú el carnet!». Este texto se inserta en una viñeta con la imagen de la mano de la nieta sosteniendo la mano de la abuela como muestra de comprensión y apoyo. Las viñetas contiguas a esta imagen central incluyen el primer plano de las dos mujeres que proyectan miradas entre sí que refuerzan la intención del pasaje. El plano detalle en la viñeta inferior pone de realce los pies de las protagonistas como símbolo del avance y la evolución de la mujer a pesar de las dificultades («Cuando se murió el abuelo, yo me iba sola a Madrid y a muchos sitios»). La crítica al sistema patriarcal de la época es tan sutil como mordaz. Es interesante observar los estragos causados en la conciencia de las mujeres que las lleva a considerar como algo digno de mención el hecho de que su marido no se enfadara con ella tras suspender en repetidas ocasiones el carnet de conducir. Con este comentario está dando por hecho el sometimiento al marido y vejaciones que sufrían las esposas de la época.

Dentro de la BD franco-belga autobiográfica existen ejemplos significativos en los que el desfase entre el texto y la imagen intensifica la fuerza narrativa del relato autobiográfico. Destacaremos el episodio de *L'Enface d'Alan*[26] en el que el protagonista perfila oralmente un minucioso retrato de su madre mientras que la imagen se centra en la recreación de una detallada escena en la que la madre de Alan lo vestía cuando era pequeño. En referencia a este pasaje, Cheilan afirma que «on a ainsi des évocations d'une force et d'une poésie exceptionnelles, pour des souvenirs attendrissants comme pour des épisodes plus dramatiques».[27] Lejos de perturbar la claridad del relato, este particular diálogo entre lo lingüístico y lo visual permite enriquecer la narración con imágenes que surgen en el recuerdo del narrador de manera espontánea aunque no son expresadas verbalmente. Las disfonías entre texto e imagen, así como la fusión de realidades independientes, contribuyen a representar la distorsión de la realidad derivada de un alzhéimer incipiente que nos deja escenas entrañables como la que concluye

26 Guibert, E., *L'Enfance d'Alan*, Paris, L'Association, 2012.

27 Cheilan, L., «L'autobiographie en bande dessinée. Quelques exemples, quelques questions», en Chiantaretto, J.F. (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014, pp. 55-71, espec. p. 67.

Estamos todas bien en la que la abuela, se confunde en su salón con las tertulianas de un programa de televisión, como si de una reunión de amigas se tratase, a la vez que asegura: «estamos todas bien».

5. PASANDO PÁGINA TRAS LOS TRAUMAS FAMILIARES

Como hemos visto hasta ahora, la familia ocupa un lugar privilegiado en el cómic autobiográfico. La tercera obra de nuestro corpus de historieta se centra en un episodio dramático, en el que el padre de la autora Nadia Hafid, un inmigrante marroquí sacudido por el desarraigo y los problemas de inserción laboral durante la crisis económica de los noventa en España se va de casa cuando ella tiene siete años. El hecho de que su esposa trabaje y él no consiga la inserción laboral parece ser una de las causas de su depresión, de lo que se deduce una crítica al sistema de valores patriarcal. En un relato sobrio pero marcadamente profundo, la autora plantea las dificultades para asumir en la infancia determinados acontecimientos familiares, insistiendo en el tiempo que lleva superarlos. Las escenas aparecen enmarcadas cronológicamente con el fin de situar al lector en las diversas etapas atravesadas por la familia y en la evolución de los sentimientos de Nadia.

La alternancia de tiempos permite ver las secuelas del abandono paterno en la joven Nadia, hasta su definitiva aceptación. En la última página, el personaje, con 25 años, gira la cabeza de la mesa familiar para proyectar su mirada al lector y afirmar: «No, no volverá». La ruptura de la cuarta pared con un primer plano en viñeta única acompañado de un enunciado tan breve como asertivo revela que, hasta el momento, la esperanza de que el padre volviera se mantenía viva, lo que impedía mitigar el dolor y cerrar la herida. La superación del trauma llega dieciocho años después del suceso, en 2015, momento en el que el personaje acepta la realidad. El relato autobiográfico se prolonga más allá de la última página con la publicación de la historia cinco años más tarde, lo que confirma que la autora ha conseguido desprenderse del peso del padre.

La intensificación del dolor que supone rescatar recuerdos traumáticos arraigados en la memoria familiar y plasmarlos por escrito suele venir acompañada de una liberación del sufrimiento que coincide con el final de la diégesis y se ratifica con la tarea de creación de la obra, lo que justificaría la intensidad de la experiencia creadora. La *bande dessinée* franco-belga nos brinda ejemplos significativos en esta línea, que conectan con *El buen padre.*

El álbum *Papa*,[28] de Aude Picault, también concluye con la voz de la autora planteando una salida tras recrear con intensidad la conmoción sufrida. En *La tendresse des pierres*,[29] Marion Fayolle plantea el impacto en su familia de la enfermedad de su padre, subrayando lo tortuoso de su relación con él. Al final, la autora parece obtener cierto consuelo. Como vemos en estos ejemplos, la composición del relato autobiográfico permite aliviar lesiones emocionales fuertemente enraizadas.

La figura paterna es, a menudo, la fuente del desconsuelo de las autoras. No obstante, el papel de la madre se revela con frecuencia decisivo. En *La tendresse des pierres*, por ejemplo, la madre representa la sublimación de los valores femeninos de protección y continuidad. El caso de *Faire semblant c'est mentir*,[30] de Dominique Goblet, es aún más significativo pues la madre, protagonista del maltrato, se muestra como un ser amable y afectuoso digno de provocar la empatía del lector. La propia Dominique aclara su reto: «arriver à vous faire aimer ma mère –à faire que vous ayez de l'empathie pour ma mère».[31] La voluntad de evitar una imagen monolítica del personaje lleva a Goblet a proponer una lectura en la que coexisten juicios contradictorios, lo que además de aportar densidad al relato, humaniza la figura de la madre.

En *El buen padre*, la madre aparece como garante de la unión y de la fortaleza familiar. En la imagen propuesta [fig. 4], las tres viñetas de la primera tira presentan el dibujo de un azucarero, una manzana y una cafetera respectivamente. La simplicidad en la representación convierte estos objetos comunes de la rutina familiar en una sucesión de recuerdos cargados de afectividad. El minimalismo, constante en la obra, no centra la atención en lo denotativo, sino en lo que de ello se desprende. Eliminada la información accesoria y meramente ornamental, se acentúa el poder de evocación. En este caso, los objetos inciden en la carga afectiva que envuelve un desayuno casero preparado por la figura materna. La sucesión de planos enteros de espaldas de la madre, centrada en su tarea doméstica; su posición de pie junto a sus hijas sentadas; su frase «¡Venga, que vais tarde!», tan banal como representativa; la intimidad de su primer plano en el centro de la última tira... Todos estos elementos contribuyen a construir un personaje entregado a salvaguardar la armonía del hogar y a cuidar y proteger a sus hijas. Como en los ejemplos franco-belgas mencionados, el álbum reivindica el papel de la madre, al

28 Picault, A., *Papa*, Paris, L'Association, 2012.
29 Fayolle, M., *La tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013.
30 Goblet, D., *Faire semblant, c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007.
31 https://www.du9.org/entretien/dominique-goblet/ (fecha de consulta: 09-VI-2021).

presentarla como la persona que cuida, una pieza clave para ir avanzando en la infancia y poder pasar página tras el episodio traumático.

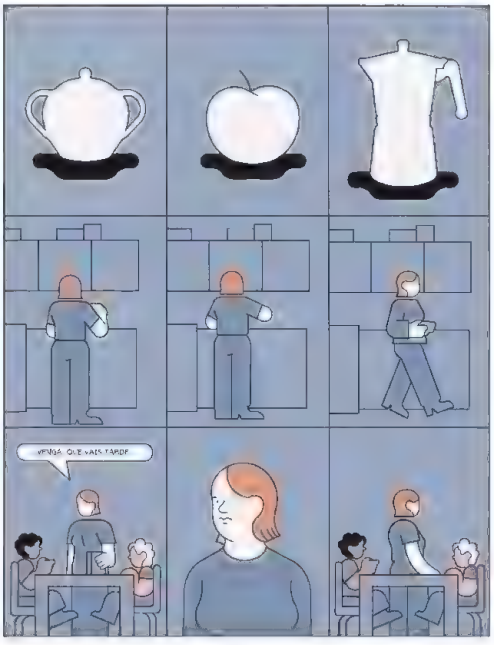


Fig. 4. Nadia Hafid, El buen padre, *Barcelona, Sapristi, 2020, p. 37.*
©Hafid & Sapristi

6. LA NUEVA CARA DEL DOLOR

Tradicionalmente, la representación gráfica de la tristeza en el cómic se encuentra altamente estereotipada a través de sensogramas, de globos lacrimosos «cuyos perigramas parecen fundirse de pena»,[32] de grandes ojos expresivos de los que emanan lágrimas o de exageradas marcas faciales o corporales que intensifican el melodrama. Los primeros planos de los desafortunados niños de *Paracuellos* ejemplifican bien esta tendencia. Sin embargo, la creciente metaforización de las emociones en el cómic autobiográfico contribuye a la creación de un nuevo código de representación de lo interior que inaugura una retórica de gran poder expresivo. Según Vilches, «el dibujo, que había encontrado maneras convencionales y reconocibles de representar figurativamente emociones abstractas, ingresa así en el terreno de lo ambiguo, de lo sugerido y de lo impreciso».[33]

32 Gasca, L. y Gubern, R., *El discurso del cómic*, Barcelona, Cátedra, 2001, p. 436.
33 https://tinyurl.com/Vilches-Hafid (fecha de consulta: 09-VI-2021).

Fig. 5. Nadia Hafid, El buen padre, *Barcelona, Sapristi, 2020, p. 61.*
©Hafid & Sapristi

Haciéndose eco de autores clásicos como Fabrice Néaud o David B., volveremos a citar la sugerente apuesta de Marion Fayolle, *La tendresse des pierres*. El malestar de la autora en la relación con su padre invade al lector a través de insólitas metáforas verbales y visuales en torno a las piedras y otros símbolos. El elenco de personajes, entre los que se encuentra la autora, aparecen como figuritas de juguete actuando sin la menor autonomía; siempre dirigidas por la fuerza implícita del padre. La autora se posiciona en clara situación de desventaja ante una figura paterna marcadamente manipuladora. Este relato onírico de denso contenido simbólico, que recrea con realismo la impotencia de Fayolle en su intento vano por mejorar la relación con su padre, cala con fuerza por lo novedoso y lo irracional en la representación del dolor.

En la tercera parte del álbum *Papa*, antes mencionado, Picault se sirve del garabato para recrear una atmósfera de confusión y dolor muy personal ante el dramático suceso. En referencia a la infancia, Philippe Marion asegura que: «les premières activités graphiques seraient étroitement liées aux enjeux de la première séparation».[34] Aunque el teórico belga se refiere aquí a la separación con la madre, Picault recurre a un trazo desordenado y reiterativo que conecta con los traumas de la infancia para dar cuenta de la magnitud de su tristeza por el suicidio de su padre. Los sentimientos de la dramática acción que escapa de la lógica de la autora no pueden ser expresados sino por trazos que reflejan lo inconsciente. Retomando el gesto más primario con el contacto con el trazo en la infancia, la autora, narradora-grafiadora consigue imprimir una presencialidad y una emotividad tan real como instintiva. El garabato se convierte en una vía de expresión irracional capaz de expresar y drenar el dolor contenido.

34 Marion, P., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Académia, 1993, p. 16.

En esta línea, *El buen padre* llama la atención por la estética experimental y los logros expresivos que procura. El minimalismo ya mencionado, el gusto por las construcciones geométricas y un tono aséptico predominante, lejos de deshumanizar el relato, favorecen cambios de expresión significativos y acentúan el poder de las miradas y la transmisión de emociones. La representación gráfica de lo afectivo y del dolor por la desaparición voluntaria de un padre deprimido, aunque cariñoso y cercano, se lleva a cabo a través de mecanismos poco comunes, de percutante alcance. En la página propuesta [fig. 5], el rostro sin facciones de la pequeña Nadia, en una viñeta única sin texto, se presta a interpretaciones diversas. Podría dar cuenta de la sensación de vacío y desolación de la niña ante el comportamiento misterioso e inexplicable de su padre. De la misma manera, podría representar la imposibilidad de plasmar en el papel la complejidad de los sentimientos vividos. La línea vertical del borde de pared tras el que se esconde la niña simbolizaría la frontera entre su mundo y el mundo de los adultos hacia el que se asoma tímidamente. La frágil separación entre la inocencia de la infancia y la dureza de la realidad exterior se va desdibujando a medida que avanza la obra a través de imágenes como esta en la que parecen aflorar los cuestionamientos y el desencantamiento del personaje que va creciendo a través de la observación y del dolor. La sencillez de la imagen deja sin embargo la vía abierta a otras interpretaciones, una vez superado el desconcierto por lo innovador de la propuesta. En cualquier caso, la marcada poética del relato de Hafid supone un significativo ejemplo de la renovación de los tópicos de representación propios de la autobiografía.

7. CONCLUSIONES

El auge experimentado por la *bande dessinée* autobiográfica europea en las últimas décadas le lleva a ejercer una influencia notable en la historieta en nuestro país, marcada sobre todo por la buena acogida de las traducciones de la producción franco-belga en el mercado español. La llegada a Europa de autores, de género femenino en gran parte,[35] de muy diversos orígenes, ha dado lugar a un tipo de cómic migratorio inaugurado por Marjane Satrapi, preminentemente autobiográfico pero también de ficción, que supone una renovación de los paradigmas comunicativos e identitarios en el cómic. Para estas autoras, provenientes de países sin tradición historietística y de marcada supremacía masculina, esta práctica creativa constituye una

35 Además de las ya citadas Marjane Satrapi y Zeina Abirached, destacan la iraní, Parsua Bashi, la libia Asia Alfasi y la turca Piyale Madra, entre otras.

liberación de la expresión innegable y la oportunidad de apropiarse de su propia historia. En España, autoras de segunda generación de inmigrantes, como Zhou y Hafid, se inscriben en esta tendencia, dominada esencialmente por un deseo de sensibilizar ante la diversidad y de evitar el «intercultural canónico»,[36]que implicaría visiones homogeneizantes y restrictivas de cada cultura. En estos relatos introspectivos, llama la atención, sin embargo, que tras las diferencias subyace una esencia común, propia a la raza humana, lo que favorece aún más la visión integradora de la alteridad. El cómic se convierte así en espejo de una sociedad cambiante y multicultural que lucha por contrarrestar concepciones tanto idealizadas como estigmatizadas del Otro.

El cómic autobiográfico actual apuesta por innovadores retos narrativos que tratan de recrear la memoria de experiencias vividas de la manera más natural, dando cabida a veces a técnicas experimentales que escapan de la lógica convencional y consiguen efectos muy sugerentes. La generación de la *Nouvelle Bande Dessinée* hace honor a su nombre al mantener una importante labor de renovación de los referentes estéticos que tras el paso de los años sigue rebasando fronteras. Hemos observado que en los relatos introspectivos actuales, tanto la *bande dessinée* como la historieta son fieles a la técnica de metaforización de las emociones que aporta gran riqueza expresiva. Es evidente que en la regeneración del género autobiográfico en el cómic europeo, la figura de la autora, narradora-grafiadora, personaje ocupa un lugar de excepción.

Nuestra reflexión sobre el tratamiento y la trascendencia de la representación femenina en la producción actual nos lleva a constatar una voluntad por diversificar el retrato de la mujer, en el que no se censuran los aspectos menos positivos, lo que aporta gran densidad y dignidad a las protagonistas. Conviene destacar que la reivindicación de la figura de la mujer también se lleva a cabo desde los valores más clásicos y convencionales, lo que paradójicamente constituye una apuesta innovadora. De esta manera, se marca la distancia con una tendencia actual a idealizar la imagen de la mujer la cual, en ocasiones, parece estar obligada a salir del hogar y a alejarse de lo tradicional para poder consolidar su personalidad, su feminidad y defender su autonomía. El reto es escapar de estereotipos tanto negativos como positivos.

36 Lemoine, V., «L'interculturel en réflexion pour la classe et ailleurs», *Recherches en didactique*, 1, 25, 2018, pp. 77-92, espec. p. 83.

La clave de que la obra de Marjane Satrapi haya supuesto una influencia sin precedente es, desde nuestro punto de vista, haber conseguido la legitimación para romper las barreras creativas. El característico *franc-parler* de Satrapi se prolonga en el indudable *franc-créer* de su expresión artística. A nuestro parecer, su repercusión no depende tanto de su genialidad como dibujante o escritora, sino de su espíritu marcadamente rebelde y perspicaz que le lleva a plasmar en su obra la libertad individual sin límites. Personificando el valor del viaje como experiencia vital de mutación que permite deshacerse de toda opresión exterior, Satrapi ha propulsado a muchas autoras a la franqueza creativa, lo que ha permitido consolidar la emancipación de las autoras en el cómic europeo.

La difusión de la *bande dessinée* durante el tardofranquismo. Las iniciativas pioneras de Jaimes Libros (1964-1976)

The dissemination of the *bande dessinée* during the late franco regime. The pioneering initiative of Jaime Libros (1964-1976)

Antoni Marimon Riutort

Universitat de les Illes Balears
Antoni.marimon@uib.es

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7844-6016

Resumen: En esta aportación se analiza el papel jugado por la editorial barcelonesa Jaimes Libros como difusora en España del cómic franco-belga durante el tardofranquismo. Desde la óptica de la historia cultural, se estudian y valoran las diferentes colecciones de álbumes lanzadas al mercado por esta editorial, tanto en lengua castellana como en lengua catalana.

Palabras clave: Jaimes Libros, tardofranquismo, cómic franco-belga, *Espirú*, álbum

Abstract: This contribution analyses the role played by the Barcelona publishing house Jaimes Libros as a broadcaster in Spain of Franco-Belgian comics during the late Franco regime. From the point of view of cultural history, the different collections of albums released to the market by this publisher are studied and valued, both in Spanish and in Catalan.

Keywords: Jaimes Libros, late Franco regime, Franco-Belgian comics, *Spirou*, comic album

Referencia: MARIMON RIUTORT, A., «La difusión de la *bande dessinée* durante el tardofranquismo. Las iniciativas pioneras de Jaimes Libros (1964-1976)», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 59-78.

Sumario: 1. Introducción. 2. Un breve estado de la cuestión. 3. Los inicios de la difusión de la *bande dessinée* hasta 1964. 4. Una empresa familiar: Jaimes Libros. 5. Una colección para un gran personaje: Espirú. 6. Una selección del cómic belga de humor: la colección Epítom. 7. Un intento de ampliar la

difusión de la *bande dessinée*: la colección Vidorama. 8. La decisión del cómic realista belga: la colección Gran Aventura. 9. La colaboración entre Jaimes Libros y las *Publicacions de l'Abadia de Montserrat*. 10. Un epílogo: *Astérix legionario*. 11. Conclusiones.

1. INTRODUCCIÓN[1]

El mundo del cómic editado en España se vio transformado en los años sesenta del siglo XX por la publicación de abundante material de procedencia extranjera, tanto franco-belga como, en menor medida, británico, y más tardíamente, de Estados Unidos.

Desde la óptica de la historia cultural, analizamos la aportación realizada por una pequeña empresa editora de Barcelona, Jaimes Libros. Esta editorial es poco conocida y ni siquiera aparece citada en muchas obras de referencia. Partimos de la hipótesis que, en un momento en que la *bande dessinée* todavía había sido muy poco difundida en España, Jaimes Libros jugó un papel muy importante como difusor de algunos de los personajes más importantes de la historieta franco-belga.

Además pretendemos conseguir algunos datos de carácter cuantitativo relativos a las tiradas de sus álbumes, así como valorar su aportación a la generalización de este nuevo formato, poco conocido en España. Asimismo, también queremos establecer el papel jugado por Jaimes Libros en la difusión de la *bande dessinée* publicada en lengua catalana. Por otra parte, pretendemos destacar, como transmisores de un medio artístico que se expresaba en lengua francesa, el papel de los traductores.

En cuanto a la metodología, adoptamos un enfoque que pretende conjugar aportaciones de la historia cultural y de la historia de la prensa,[2] sin olvidar el marco general de la evolución política contemporánea. Nos interesa especialmente el contexto social, político, económico y cultural del denominado tardofranquismo.[3]

La fuente principal que hemos utilizado son ejemplares de las colecciones de cómics editadas por Jaimes Libros que hemos podido consultar, aunque no siempre completas, en la Biblioteca de Catalunya y en

1 Este articulo forma parte del proyecto «Europa y el cambio cultural en España. Redes culturales y conexiones transnacionales (1960-1975)», ref. PGC2018-098191-B-100.

2 Hernández Ramos, P., «Consideración teórica sobre la prensa como fuente historiográfica», *Historia y comunicación social*, 22.2, 2017, pp. 465-477.

3 Towson, N. (ed.), *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

nuestra colección particular, así como las informaciones que nos ha facilitado esta misma Biblioteca procedentes del Depósito Legal de Barcelona y de la Colección Bergnes de las Casas.

También han sido de gran utilidad: el catálogo en línea de la Asociación Cultural Tebeosfera –ACT– para el estudio de la historieta;[4] el catálogo de la bedetheque, vinculada a la plataforma multimedia BD Gest'[5] y una obra más específica, el catálogo de los cómics publicados en lengua catalana.[6]

2. UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

No existe ningún estudio concreto sobre la casa editorial Jaimes Libros. Además, lamentablemente, ni las principales obras sobre el mundo editorial durante la época franquista,[7] ni las síntesis sobre la evolución del cómic en España[8] hacen referencia a Jaimes Libros.

Si exceptuamos algunas breves alusiones en algunos estudios, como el de Antoni Guiral,[9] solo se ha ocupado de esta editorial el Gran Catálogo de la Historieta de Tebeosfera, si bien de manera sucinta.[10] Mención aparte se merece el muy documentado estudio de Manuel Llanas sobre la edición en Cataluña que se refiere a Jaimes Libros como la predecesora de la editorial Beta.[11]

3. LOS INICIOS. LA DIFUSIÓN DE LA *BANDE DESSINÉE* HASTA 1964

En 1964, cuando Jaimes Libros empieza a publicar la colección Espirú, el cómic franco-belga todavía era muy poco conocido en España. Con todo, ya se había consolidado la publicación de Tintín, en forma de álbumes, por parte de la también barcelonesa Editorial Juventud. En 1958, esta casa editorial sacó

4 https://www.tebeosfera.com (fecha de consulta: 01-V-2021).

5 https://www.bedetheque.com (fecha de consulta: 01-V-2021).

6 Riera Pujal, J., *El còmic en català. Catàleg d'àlbums i publicacions (1939-2011)*, Barcelona, Ediciones Glénat España, 2011.

7 Martínez Martín, J., (dir.), *Historia de la edición en España, 1939-1975*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2015.

8 Cuadrado, J., *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso, 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.

9 Guiral, A., «Gaceta Junior: de un país que era otro», en Barrero, Manuel (coord.), *Tebeos. Las revistas infantiles*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2014, pp. 305-357.

10 Barrero, M., «Jaimes Libros, S.A.», en *Gran Catálogo de la Historieta*, https://www.tebeosfera.com (fecha de consulta: 15-IV-2021).

11 Llanas, M., *L'edició a Catalunya: el segle XX (els darrers trenta anys)*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2007, pp. 103-104.

al mercado sus dos primeros álbumes, que no seguirán el orden cronológico de la edición belga. En 1964, ya eran 13 las aventuras publicadas. Además, precisamente en este mismo año, Juventud publicó el primer álbum de Tintín en la lengua de Ramon Llull, *Les joies de la Castafiore.*[12]

Pero Tintín no solo se estaba editando en forma de lujosos álbumes con tapa de cartoné, sino que había tenido una difusión de forma seriada en diversas publicaciones. Así, sus aventuras también aparecieron en el semanario madrileño de información general, *Blanco y Negro*, entre mayo de 1957 y septiembre de 1961, con un total de 6 historias completas publicadas. Casi paralelamente, en la revista católica juvenil *3 amigos*, que fue mensual hasta 1960, y después semanal, se ofrecieron otras tres aventuras completas. Un poco más tarde, entre octubre de 1963 y marzo de 1965, el suplemento infantil de *La Actualidad Española*, que también se publicaba en Madrid, incluyó dos historias más del aventurero creado en 1929 por Hergé.[13]

Sin embargo, todo indica que Tintín era una excepción, puesto que, a medida que iba siendo conocido, se convertía en personaje de culto. Además, es un fenómeno que se difunde al margen de las editoriales y las revistas de historietas por aquel entonces relevantes en el mundo del cómic español. Otro caso singular fue la publicación de Lucky Luke, en forma de álbum, por parte de Ediciones Toray, una importante editorial de tebeos de Barcelona. En abril de 1963, apareció un primer álbum, *Fuera de la ley*. En diciembre de 1964, ya eran cuatro los volúmenes del personaje creado por Morris editados por Toray. Sin embargo, no tuvo ni el éxito ni la continuidad de los álbumes de Tintín.

Por su parte, la también barcelonesa Editorial Ferma sacó al mercado, en ese mismo 1964, la colección de álbumes en cartoné Imágenes y aventuras, que ofrecía material procedente de la revista francesa *Pif Gadget*. Solo se publicaron cinco números, que tuvieron diversas reediciones.

En Cataluña la difusión del cómic franco-belga fue más intensa porque, además, de lo ya citado, se pudo disponer del abundante material que editaban dos revistas infantiles en lengua catalana, *Cavall Fort* y *L'Infantil*. En un contexto de recuperación cultural de la lengua catalana, pese a la hostilidad de la mayoría de las autoridades franquistas, *Cavall Fort* empezó a

12 VIDAL, M., «Rellegir Tintín», *Ara Balears* (Palma, 11-XII-2016), suplemento *Ara Diumenge*, sin paginar.

13 ANÓNIMO, *Catálogo de Tintín en España*, https://www.catalogotintin.jimbofree.com aventuras-en-prensa (fecha de consulta: 14-V- 2021).

publicarse a finales de 1961. Para poder consolidarse, consiguió el apoyo de algunos obispados catalanes y conjugó un catolicismo progresista con una fuerte voluntad de modernización cultural. Para ello incorporó el lenguaje del cómic y, a partir del número 17 (abril de 1963), empezó a publicar, de forma seriada, dos importantes sagas de procedencia belga, en concreto de la editorial Dupuis, *La Patrulla dels Castors* y *Jan i Trencapins*. Ambas series encajaban a la perfección con su ideario y tuvieron un notable éxito.

Así, las *bandes dessinées* se convirtieron en una de las columnas vertebrales de *Cavall Fort*. Esta revista tuvo una periodicidad inicialmente mensual, que pasó a quincenal a principios de 1965. Un año después, la venta efectiva se situaba en unos 30.000 ejemplares por número, una cifra nada desdeñable.[14] Además, precisamente en 1964, del mismo grupo que impulsó *Cavall Fort*, nació una colección de álbumes en rústica, con el título de Anxaneta, y editado por Llibres Anxaneta. En esta colección se publicaron aventuras de los personajes que estaba popularizando la revista *Cavall Fort*, pero que no habían sido prepublicados en la misma, con una única excepción, que provocó numerosas protestas de los lectores de la revista. La tirada de los álbumes de esta colección era limitada, unos 3.000 ejemplares.[15]

La revista *L'Infantil* tuvo una evolución más complicada, pero también llegó a consolidarse como una publicación básicamente de cómics, de periodicidad mensual. Apareció en enero de 1963 como una refundación de una revista del Seminario Conciliar de Solsona, una diócesis en el centro de Cataluña. A principios de 1965, se convirtió en quincenal y pasó de 2.000 a 5.000 subscriptores, aunque no pudo evitar graves problemas económicos que la llevaron a una interrupción temporal en julio de ese mismo año.[16] Claramente influida por las publicaciones franco-belgas, *L'Infantil* ofreció desde el número 7 historietas de procedencia francófona, sobre todo del semanario *Spirou*.

Pese a todo lo que hemos ido relatando, en el conjunto de la enorme producción de historietas que se editaron en España en la primera mitad de los años sesenta, el cómic franco-belga ocupaba una posición marginal. Ni la Editorial Bruguera, desde Barcelona, ni la Editorial Valenciana, desde Valencia, que eran dos de las más grandes empresas del sector, publicaban *bandes dessinées*. Y conviene recordar que sacaban al mercado numerosas

14 Larreula, E., *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 108.
15 Anónimo «Parlem com a bons amics», *Cavall Fort*, 73, (Barcelona, VIII-1966).
16 Larreula, E., *Les revistes infantils...*, *op. cit.*, p. 117.

revistas semanales que publicaban decenas de miles de ejemplares y, en algunos casos, cientos de miles. Sin embargo, poco a poco, la buena factura y el carácter renovador de muchos de los cómics franco-belgas se fueron abriendo paso en el panorama del cómic que se editaba en España. Fue entonces cuando apareció Jaimes Libros.

4. UNA EMPRESA FAMILIAR: JAIMES LIBROS

La editorial Jaimes Libros surge en Barcelona a partir de una librería, Selecciones Jaimes, que abrió sus puertas tan pronto como acabó la Guerra Civil de 1936-1939. Su promotor era Jaume Arnau, un tipógrafo de una gran cultura. A partir de su librería, empezó a publicar, modestamente, una colección de literatura universal denominada Teseo. Hacia 1960, su hijo Jordi Arnau renovó la actividad editorial de un sello que desde entonces pasó a llamarse Jaimes Libros. Esta revitalización abarcó diversos ámbitos. Por una parte, empezó a lanzar diversas colecciones de cómics de procedencia belga, que analizaremos a continuación. Por otra parte, también editó libros infantiles en castellano y en catalán.

Poco después, se creó la marca Vidorama, que sacó al mercado principalmente colecciones de libros de carácter divulgativo.[17] Jaimes Libros también publicó libros de alta cultura como *Los encantes*, una obra que ofrecía 56 reproducciones de cuadros del pintor Antoni Vives Fierro (Barcelona, 1940), con texto de José María Cadena, y que fue presentado en el Salón de Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona en noviembre de 1974.[18]

En cuanto a los cómics, hemos de indicar que no solo publicó historietas de procedencia franco-belga, si bien estas fueron las hegemónicas en los años sesenta y primeros setenta. A partir de 1974, pasó a editar, en castellano y en catalán, adaptaciones al lenguaje del cómic de series de dibujos animados por aquel entonces muy populares, como *La Pantera Rosa* (1974), *Wickie el Vikingo* (1975), *Marco* (1977) o *La Abeja Maya* (1978).[19] De muchos de estos álbumes en cartoné se hicieron ediciones especiales para diversas cajas de ahorros. Así, por ejemplo, de *Wickie el Vikingo*, hubo una edición especial para la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares.

17 Llanas, M., *L'edició a...*, *op. cit.*, p. 103.

18 Biblioteca de Catalunya [B.C.], Editors i llibreters de Catalunya de la col·lecció Bergnes de las Casas. Jaimes, Selecciones, caja 1.082.

19 Barrero, M., «Jaimes Libros, S.A.», https://tebeosfera.com (fecha de consulta: 4-VI-2021).

Por otra parte, en 1976, como veremos más adelante, Jaimes Libros retornó brevemente a la difusión del cómic franco-belga al conseguir editar un álbum de Astérix.

A finales de los años setenta, Jaimes Libros dejó de publicar cómics y hacia 1988 se convirtió en Beta Editorial. Esta empresa, ha continuado manteniendo algunos vínculos con el mercado franco-belga. Así, entre otras publicaciones ha editado algunos productos derivados de series franco-belgas muy populares como Astérix o Los Pitufos, así como diversas obras de una autora tan relevante como Claire Bretécher.[20]

5. UNA COLECCIÓN PARA UN GRAN PERSONAJE: ESPIRÚ

Espirú (*Spirou*) es uno de los personajes más influyentes de la historieta franco-belga. Apareció por primera vez en la portada del número 1 del semanario *Spirou*, que publicaba la editorial belga Dupuis, en abril de 1938. Sus creadores fueron Rob-Vel (Robert Velter) y su esposa Davine (Blanche Dumoulin), pero el personaje se desarrolló principalmente gracias al buen hacer de André Franquin (1924-1997). Este dibujante y guionista aportó a la serie, que mientras tanto pasó a denominarse *Spirou et Fantasio*, un conjunto de personajes secundarios muy atractivos. Además, en los años cincuenta y sesenta, creó un universo coherente, con sus arquitecturas futuristas, que aportaban cierta credibilidad, hasta entonces ausente en la *bande dessinée*, si exceptuamos al Tintín de Hergé.[21]

Con el título de Las aventuras de Espirú y Fantasio, en 1964, Jaimes Libros lanzó una colección de lujosos álbumes que publicarían algunas de las mejores historietas de estos personajes. Se trataba de volúmenes con cubiertas en cartoné, guardas, portadilla y 42, 48 o 62 páginas a color y con papel de calidad. Las portadas eran originales de Franquin, mientras que se aprovechaban las contraportadas para hacer propaganda de las diversas colecciones de álbumes que editaba Jaimes Libros. Las dimensiones de estos álbumes también eran imponentes, 29,5 x 22 cm, que después se redujeron un poco a 29,5 x 21 cm. La periodicidad fue irregular aunque, entre 1964 y 1973, lo más frecuente fue que se publicase un álbum por año. El primer volumen editado fue *Espirú y los gorilas* (1964), una obra originalmente publicada en el formato de álbum por Dupuis en 1959. Le siguió, ya en abril de 1965, *El turista del mesozoico*, que databa de 1960. Esta más que notable obra

20 Llanas, M., *L'edició a..., op. cit.*, p. 104.

21 Gaumier, P., *Dictionnaire mundial de la BD*, Paris, Larousse, 2010, pp. 799-801.

tuvo una tirada de 7.900 ejemplares.[22] Aunque el autor estaba acreditado, no se especificaba al traductor.

A continuación, Jaimes Libros publicó en esta colección *Los piratas del silencio* (1965) y *El refugio de la morena* (1966). Estas obras se habían publicado originalmente en álbum en 1959 y 1957, respectivamente. En *El refugio de la morena* se especificaba que los derechos de autor eran de la Agence Real Presse y que la versión castellana era obra de Johanna Givanel. En 1967, apareció *El prisionero de los 7 budas*, publicado originalmente en 1961. Al año siguiente, Jaimes Libros llegó a editar tres volúmenes de Espirú, Uno de ellos era *Han robado el marsupilami*, una obra un poco antigua, de 1954. Todavía era más veterano el álbum *Espirú y los herederos*, publicado originalmente en 1952. Sin duda esta fue la razón por la que la editorial barcelonesa le adjudicó el número 0 cuando ya llevaban 6 o 7 números editados. Pero resultó mucho más problemático *El dictador y los champiñones*, publicado en ese mismo 1968 como el número 7 de la colección. Se trataba de la traducción de *Le Dictateur et le champignon*, editado por Dupuis en 1956. Con la colaboración en el guión de Maurice Rosy, en esta aventura Franquin satirizaba un dictador, Zantas, que se había hecho con el poder en un imaginario estado hispanoamericano, Palombia. Tanto por su estética como por el culto a la personalidad y sus pretensiones de invadir un país vecino, el régimen de Zantas remitía a las dictaduras de carácter fascista. Asimismo, en la portada, además de aparecer la palabra «dictador», ocupaban un primer término Espirú y Fantasio con uniformes de coronel mientras, al fondo, una tanqueta, dos militares y un avión a reacción recalcaban el carácter militar del régimen instaurado por Zantas. Aunque este álbum debió pasar la censura previa de las publicaciones infantiles de la época,[23] poco después de ser distribuido tuvo que ser retirado de los kioscos. Parece ser que la editorial optó por cambiar las tapas, con un nuevo título más inocuo, *Espirú y los champiñones*, y una nueva portada, que aprovechaba un dibujo que ocupaba media página como conclusión de la aventura y que, por supuesto, no tenía connotaciones críticas con el militarismo.[24]

Poco después, Jaimes Libros sacó al mercado *El nido de los marsupilamis* (1969), una obra publicada en álbum por Dupuis en 1960. En la

22 B.C. Documents Dipòsit Legal. Delegación del Servicio de Depósito Legal, 26-IV-1965.

23 Fernández Sarasola, I., *La legislación sobre historieta en España*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2014, pp. 121-176.

24 Gracia, A., «Las aventuras de Espirú y Fantasio. Espirú y los champiñones», https://tebeosfera.com (fecha de consulta: 25-V-2021).

versión en lengua castellana, no se acreditaba al traductor. De este volumen nos consta que cierto número de ejemplares constituyeron un «obsequio de la Caja de Ahorros Provincial de Gerona para conmemorar la Fiesta del Libro».[25] Por cierto que en la contraportada, aparece un listado de Las Aventuras de Espirú y Fantasio del que ha desaparecido el número 7, al cual nos hemos referido anteriormente [fig. 1]. Los últimos números de esta colección fueron *Espirú contra Zorglub* (1970), *El retorno de Z* (1972) y *Espirú en África* (1973). Su publicación original en forma de álbum databa de 1961, 1962 y 1955. Tenemos que hacer notar que el título original de *Espirú en África* era muy diferente, *La Corne de rhinocéros*.

JAIMES·libros
LAS AVENTURAS
DE ESPIRU Y FANTASIO
0 Espiru y los herederos
1 Espiru y los gorilas
2 El turista del Mesozoico
3 Los piratas del silencio
4 El refugio de la morena
5 El prisionero de los 7 Budas
6 Han robado el Marsupilami
8 El nido de los Marsupilamis
9 Espiru contra Zorglub
colección epítom
1 FLORENCIO y el monstruo escocés
2 ESPAGUETI a París
3 FLORENCIO en el país de los esquimales
4 ESPAGUETI y el gran Zampón
5 FLORENCIO en Rebelión en el Bosque Durmiente
6 LA PANDILLA compra un terreno
7 FLORENCIO en el Oeste
8 FLORENCIO y los Gauchos
9 FLORENCIO y los limones
10 LA PANDILLA en Escocia
gran aventura
1 Los Piratas de Lokanga
2 La frontera del infierno
3 Colmillos de guerra
JAIMES e Libros
Avenida J. Antonio, 754
Barcelona-13

Fig. 1. Contraportada de El nido de los marsupilamis *(1969)*

Paralelamente, Jaimes Libros publicó, entre 1964 y 1973, la colección Les aventures d'Espirú i Fantàstic, que tradujo al catalán los mismos doce álbumes que hemos citado anteriormente. Las características formales eran exactamente las mismas. Sin embargo, esta edición se realizó en colaboración con las Publicaciones de l'Abadia de Montserrat. Así, por ejemplo, en *El retorn de Z* (1972), en la portadilla aparecían únicamente las citadas Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pero en los créditos se especificaba «Editat per Jaimes Libros per a Publicacions de l'Abadia de Montserrat». Con todo, es posible que no fuera así en los primeros números, puesto que en el caso de *Espirú i els gorilles* (1965), según la documentación procedente del Servicio de Depósito

25 Esta nota aparece en las guardas de Franquin, *El Nido de los marsupilamis*, Barcelona, Jaimes Libros, 1969.

Legal, figura como único editor Jaimes Libros. El número de ejemplares que se tiraron de este volumen fue de 3.000.[26]

En algunos casos, como en el ya citado *El retorn de Z* (1972), el traductor a la lengua catalana no aparece acreditado. Pero en otros álbumes, están documentados como traductores la ya mencionada Johanna Givanel; el destacado escritor catalán Pere Calders i Rossinyol (Barcelona 1912-1994), que había estado exiliado en México hasta 1963; y el filólogo y escritor Albert Jané i Riera (Barcelona 1930). Este último se estaba encargando, con gran acierto, de traducir buena parte de los personajes procedentes de la *bande dessinée* belga que publicaba la revista *Cavall Fort*.[27]

Por otra parte, André Franquin fue un autor que influyó sobre numerosos creadores españoles. Así, se considera que tuvo un gran ascendiente, a partir de 1965, en muchos de los dibujantes que publicaban en las populares revistas de la Editorial Bruguera.[28] Un ejemplo evidente de esta benéfica influencia es El botones Sacarino, uno de los mejores personajes creados (1963) por Francisco Ibánez (Barcelona, 1936), que recordaba, en su aspecto físico, a *Spirou*, y en sus gags, a *Gaston Lagaffe*.

6. UNA SELECCIÓN DEL CÒMIC BELGA DE HUMOR: LA COLECCIÓN EPÍTOM

En 1965, Jaimes Libros sacó al mercado la colección Epítom, que, como veremos, tuvo también una versión en lengua catalana. Como la colección Espirú, se trataba de lujosos volúmenes, muy bien encuadernados, que seguían el mismo patrón: portada en cartoné y unas 64 páginas a todo color. En cuanto a las tiradas, podemos indicar que del número 4 de la colección, *Espagueti y el gran Zampón* (1967), se declararon un total de 7.500 ejemplares. Como es lógico, el precio era elevado, 85 pesetas de la época,[29] y significativamente, no aparecía ni en la portada ni en la contraportada [fig. 2].

Con una periodicidad irregular, hasta 1972 salieron al mercado un total de 12 volúmenes, dedicados a cuatro personajes diferentes. La mayoría procedían de las Éditions du Lombard, y más en concreto del semanario *Tintin*. El más prolífico (5 volúmenes) fue Florencio, originalmente denominado *Strapontin*. Se trataba de una creación (1958) del guionista

26 B.C. Documents Dipòsit Legal. Delegación del Servicio de Depósito Legal, 19-I-1965.

27 Moliné, A., «Cavall Fort: el milagro catalán», en Barrero, M. *Tebeos. Las revistas infantiles*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2014, pp. 247-304, espec. p. 265.

28 Guiral, A., *Los tebeos de nuestra infancia. La Escuela Bruguera (1964-1986)*, Barcelona, Ediciones El Jueves, 2007, p. 50.

29 B.C. Documents Dipòsit Legal. Delegación del Servicio de Depósito Legal, 31-I-1968.

francés René Goscinny y del dibujante belga Berck (Arthur Berckmans), que narraba, en clave de humor, las aventuras de un taxista que siempre encuentra una excusa para viajar a lugares exóticos. Como las aventuras originales solo tenían 30 páginas, Jaimes Libros ofrecía dos historietas en cada uno de sus volúmenes. En Bélgica se publicó hasta 1968, si bien Goscinny fue substituido por Acar (Jacques Acar) a partir de 1965.[30] Espagueti (*Spaghetti*) era otra creación (1957) de Goscinny, en esta ocasión en colaboración con el dibujante Dino Attanasio, conocido por su participación en la creación del personaje realista Bob Morane.

JAIMES
LOS MEJORES PERSONAJES HUMORISTICOS EN HISTORIAS DE INTERES PARA TODAS LAS EDADES
colección epítom
TITULOS PUBLICADOS
1 FLORENCIO y el monstruo sacocés
2 ESPAGUETI a París
3 FLORENCIO en el país de los esquimales
4 ESPAGUETI y el gran Zampón
MUY PRONTO, PRESENTACION DE NUEVOS Y DINAMICOS PERSONAJES, Y AUN MAS AVENTURAS DE VUESTROS AMIGOS
FLORENCIO
Y
ESPAGUETI

Fig. 2. Contraportada de Espagueti y el gran Zampón *(1967)*

En la colección Epítom se ofrecieron dos volúmenes de este pequeño italiano, siempre envuelto en líos provocados por su primo Pomodoro (*Prosciutto*, en el original). En el semanario *Tintin* se publicó hasta 1979, aunque Goscinny, sin duda muy ocupado con Astérix, también abandonó esta serie en 1965.[31]

En 1969 y 1971, la colección Epítom ofreció dos volúmenes de La Pandilla (*La Ribambelle*). Se trata de una serie creada en 1958 pero que no tuvo continuidad hasta que se encargó de ella Jean Roba en 1962. A diferencia de la mayoría de personajes de esta colección La Pandilla procedía del semanario belga *Spirou*, que editaba Dupuis. Otra serie interesante fue Umpah-Pah (*Oumpah-Pah*), que apareció en los volúmenes 11 y 12 de esta colección, que fueron los últimos, ambos publicados en 1972. Se trata de la primera gran obra de René Goscinny y Albert Uderzo, que la crearon en 1962 para el semanario *Tintin*, como reelaboración de un personaje inédito esbozado en 1951. Umpah-Pah narra las aventuras cómicas de un indio americano de la imaginaria tribu de los Shavashavah, en el siglo XVIII, cuando franceses y británicos luchaban

30 Vidal, G.; Goscinny, A. y Gaumer, P., *René Goscinny. Profession: humoriste*, Paris, Dargaud, 1997, p. 53.
31 *Ibidem*, p. 51.

por colonizar la América del Norte. Pese a sus innegables cualidades, los lectores de *Tintin* no la valoraron en demasía ya que la situaron en onceavo lugar a raíz de una encuesta. Heridos en su amor propio, y muy ocupados por sus múltiples tareas en el semanario parisino *Pilote*, sus autores decidieron interrumpir la serie en 1962, tras solo cinco aventuras completas.[32] La edición de Jaimes Libros mantuvo la calidad que ya hemos mencionado, con unas magníficas portadas de Uderzo. A modo de ejemplo, de *Umpah-Pah y los piratas* (mayo de 1972), que fue el número 12 de la colección, se editaron 10.000 ejemplares, con un precio de venta de 100 pesetas.[33] La «versión castellana» fue a cargo de Armonía Rodríguez y aparecían referenciados tanto los autores como las Éditions du Lombard.

La versión en catalán de la colección Epítom solo incluyó los 7 primeros números de la versión en castellano y se publicó entre 1965 y 1969. Así, ofreció cuatro aventuras de Traspontí (Florencio), dos de Espagueti y una de La Tirallonga (La Pandilla). Las características formales eran las mismas, pero las tiradas fueron más reducidas, como es lógico. Así, de *Traspontí i el misteri del bosc*, se imprimieron, en junio de 1968, 2.500 ejemplares, a un precio de venta de 85 pesetas[34] [fig. 3]. Las traducciones fueron obra de Joan Ventalló; Albert Jané; Johanna Givanel, que también adaptó algunos de los volúmenes de la colección en lengua castellana; i Miquel Sayrach.[35]

ELS MILLORS PERSONATGES
HUMORISTICS EN HISTORIES
D'INTERES PER A TOTES LES EDATS
col·lecció epítom
T TOLS PUBLICATS
1 TRASPONTI i el monstre escocès
2 ESPAGUETI a París
3 TRASPONTI al país dels esquimals
4 ESPAGUETI i el gran Zepelini
5 TRASPONTI i el misteri del bosc
MOLT AVAT, PRESENTACIO DE NOUS I DINAMICS PERSONATGES I ENCARA MES AVENTURES DELS VOSTRES AMICS
TRASPONTI
ESPAGUETI

Fig. 3. Contraportada de Traspontí i el misteri del bosc *(1968)*

32 *Ibidem*, pp. 33 y 54.
33 B.C. Documents ..., *op. cit.*, sin fecha.
34 *Ibidem*
35 Riera Pujal, J., *El còmic en...*, *op. cit.*, pp. 55-56.

7. UN INTENTO DE AMPLIAR LA DIFUSIÓN DE LA *BANDE DESSINÉE*: LA COLECCIÓN VIDORAMA

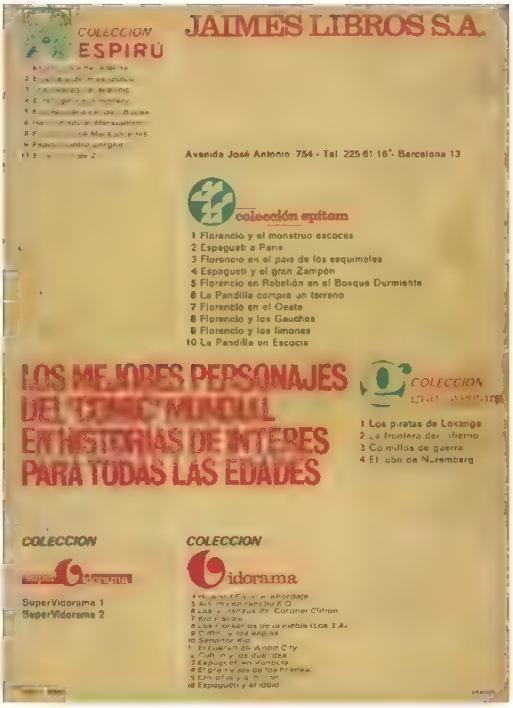

COLECCION
ESPIRU
JAIMES LIBROS S.A.
Avenida José Antonio 754 - Tel 225 61 16 - Barcelona 13
colección epítom
1 Florencio y el monstruo escoces
2 Espagueti a Peru
3 Florencio en el país de los esquimales
4 Espagueti y el gran Zampón
5 Florencio en Rebelión en el Bosque Durmiente
6 La Pandilla compra un terreno
7 Florencio en el Oeste
8 Florencio y los Gauchos
9 Florencio y los limones
10 La Pandilla en Escocia
LOS MEJORES PERSONAJES DEL COMIC MUNDIAL EN HISTORIAS DE INTERES PARA TODAS LAS EDADES
COLECCION
1 Los piratas de Lokange
2 La frontera del infierno
3 Comillos de guerra
4 El lobo de Nuremberg
COLECCION
SuperVidorama 1
SuperVidorama 2
COLECCION
Vidorama

Fig. 4. Contraportada de Ric Barry en Firmado: Camaleon *(1971)*

En un contexto en el que ya era más frecuente la publicación de material franco-belga en España, en 1968, Jaimes Libros inició una nueva colección, Vidorama, que perduró hasta 1971. La novedad estribó más en el formato que en el contenido, si bien como veremos, a diferencia de la colección Epítom, se ofrecieron algunas series realistas, aunque siguió predominando el humor. Además, todo el material procedía de las Éditions du Lombard, como se indicaba en cada ejemplar. Los volúmenes de esta colección, 18 en total, se editaron en rústica, con 30 páginas a color más una portadilla y las cubiertas. El tamaño siguió siendo grande, 29 x 21 cm. Así, este formato permitió abaratar el coste, que ahora se indicaba en la contracubierta. Así, por ejemplo, uno de los últimos números, *Ric Barry en Firmado: camaleón* (1971), tenía un precio de venta de 25 pesetas [fig. 4]. Los últimos cuatro números, publicados en 1971, tuvieron una versión en cartoné. Por otra parte, resulta lamentable que no fueran debidamente acreditados ni los autores ni los traductores.

En algunos casos, las tiradas fueron más elevadas de lo que era habitual en los álbumes de Jaimes Libros. Así, del número 16, *Espagueti y el ídolo* (julio de 1971), se sacaron al mercado 15.000 ejemplares.

La colección Vidorama no tuvo equivalencia en lengua catalana. Sin embargo, algunos de sus volúmenes fueron editados en las colecciones L'Ocell de Paper y La Xarxa, de las que hablaremos más adelante.

Hubo cierta continuidad con la colección Epítom, pues se siguieron publicando diversas aventuras de Espagueti (números 1, 2, 13 y 16) y una historia de Umpah-Pah (número 18 y último). Pero también incorporó novedades. En el ámbito del humor, ofreció un personaje de temática wéstern, de larga trayectoria en el mundo francófono, Chick Bill.[36] Esta serie fue creada en 1953 por Tibet (Gilbert Gascard) y se publicó inicialmente en el semanario en lengua neerlandesa *Ons Volkske*, pero pronto pasó a *Chez Nous-Junior* y al citado semanario *Tintin*. En la colección Vidorama se publicaron cuatro aventuras de esta saga de carácter humorístico.

Esta colección incluyó también tres historias del Coronel Clifton (*Clifton*), una serie policiaca ambientada en Gran Bretaña. Era una creación (1959) de Raymond Macherot, que solo realizó tres aventuras de este personaje, dos de las cuales fueron publicadas precisamente en la colección Vidorama. La tercera historieta ofrecida en esta colección, *Clifton y los duendes* (1970), era obra del guionista Michel Greg y el dibujante Jo-Ël Azara (Josep Franz Hedwig Loeckx), puesto que Macherot dejó el semanario *Tintin* para pasar a colaborar con su competencia, *Spirou*. Pero durante su época en *Tintin*, Macherot creó otra serie muy interesante, la poética Clorofila (*Chlorophylle)*, que era protagonizada por animales antropomorfos, con un lirón como personaje principal. El número 15 de la colección Vidorama ofreció la aventura titulada *Clorofila y el hurón* (1971).

En cuanto a las series realistas, ocuparon únicamente cinco de los dieciocho números de la colección Vidorama, repartidos entre cuatro series diferentes. Tan solo de Howard Flynn se publicaron dos historias, *El primer viaje de Howard Flynn* (1968) y *Howard Flynn al abordaje* (1969). Se trata de una excelente serie de aventuras marítimas protagonizada por un oficial de la Royal Navy, a finales de siglo XVIII. Fue creada, por supuesto en el semanario *Tintin*, en 1964, por el guionista Yves Duval y el dibujante William Vance, que se documentaron a fondo para ubicar las aventuras de este joven oficial de la marina de guerra británica.[37]

Los otros álbumes de carácter realista presentaron a varias series que no tuvieron ninguna continuidad en la colección Vidorama. Este fue el caso de *Los corsarios en la niebla* (1969); *El gran viaje de los Franval* (1971) y *Ric Barry en firmado Camaleón* (1971). En el primer caso, se trataba de una historia de Los 3 A (*Les 3 A)*, una serie de aventuras y policiaca, protagonizada por un grupo

36 Gaumier, P., *Dictionnaire mundial de...*, *op. cit.*, p.177.
37 *Ibidem*, p. 424.

de jóvenes scouts, publicada inicialmente en *Tintin* en 1962, obra de los dibujantes Tibet y Mittéi (Jean Mariette) así como del guionista André-Paul Duchâteau. Esta historia ya había sido previamente publicada en castellano en la revista barcelonesa *Gaceta Junior*, y en el álbum editado por Jaimes Libros se especificaba, en la portada, «Una aventura de *Gaceta Junior Tintin*». Por lo que se refiere al álbum de Ric Barry debe indicarse que se trata de Ric Hochet, una serie policiaca más que notable. Este personaje cosechó un gran éxito entre los lectores de la revista *Tintin* y llegó a ser la serie más valorada en el referéndum anual. Su origen se remonta a 1955, si bien no se desarrolló mediante historias largas hasta 1961, con la aventura titulada *Signé Caméléon*, que es precisamente la que ofreció Jaimes Libros en su colección Vidorama. Sus creadores fueron dos grandes autores belgas ya citados, el dibujante Tibet y el escritor A.P. Duchâteau.[38] En cuanto a *El gran viaje de los Franval*, se trata de una aventura protagonizada por Los Franval (*Les Franval*), una familia en la cual el padre, Marc Franval, era un cineasta, conferenciante y aventurero. Su publicación se inició en 1963 y era obra del guionista Jacques Acar, que fue substituido por Yves Duval, y del dibujante Édouard Aidans.

Hacia 1971 hubo una nueva distribución de la colección Vidorama mediante tomos retapados a razón de seis álbumes por tomo. Esta redistribución en tres volúmenes dispuso de cubiertas en cartoné con nuevas portadas y el título *Super Vidorama*. Los antiguos álbumes se retaparon sin sus portadas originales.[39]

8. LA DIFUSIÓN DEL CÓMIC REALISTA BELGA: LA COLECCIÓN GRAN AVENTURA

La *bande dessinée* de carácter realista tenía una extraordinaria calidad. Sin embargo, en líneas generales, tanto si era difundida por grandes o pequeñas editoriales, en España su difusión fue más limitada que la humorística. Como hemos visto, Jaimes Libros ya incluyó algunos títulos de aventuras realistas en su colección Vidorama. Pero en 1969 lanzó una colección casi íntegramente dedicada a este tipo de cómic, significativamente denominada Gran Aventura. Formalmente, en esta colección Jaimes Libros continuó con su formato de lujo, con cubiertas en cartoné y 46 páginas a todo color. En consecuencia, su precio era elevado y osciló entre las 90 y las 100 pesetas.

38 Anónimo, «Tibet et Duchâteau: association de bienfaiteurs», en Tibet y Duchâteau, A-P, *Intégrale Ric Hochet 1*, Bruselas, Le Lombard, 2012, pp. 3-10.

39 Rodríguez Humanes, J. M. y Barrero, M., «Super Vidorama», en *Gran Catálogo de la Historieta*, https://tebeosfera.com (fecha de consulta: 30-V-2021).

En la colección Gran Aventura aparecieron dos grandes personajes ideados por el guionista Michel Greg, Daniel Ross (Bernard Prince) y Bruno Brazil. Hemos de hacer notar que Greg fue uno de los más grandes guionistas del cómic franco-belga y el redactor jefe de *Tintin* entre 1965 y 1971.[40] Bernard Prince apareció en 1966, con dibujos de un entonces desconocido Hermann (Hermann Huppen) y evolucionó desde el género policiaco hasta la aventura pura. En esta colección se publicaron tres historias de Bernard Prince y se anunció una cuarta, que hubiera sido el noveno volumen de la colección, pero por razones desconocidas, parece que nunca llegó a editarse.

En cuanto a Bruno Brazil, una serie de espionaje en la estela de James Bond, se publicó por primera vez en 1967, con dibujos de William Vance. Jaimes Libros solo publicó una aventura, *El lobo de Nuremberg* (marzo de 1971), que era el cuarto de la colección Gran Aventura. No aparecían acreditados ni los autores ni el traductor, tan solo se indicaba que los derechos de autor pertenecían a las Éditions du Lombard. Se hizo una tirada de 10.000 ejemplares a un precio de venta de 90 pesetas.[41]

Los otros volúmenes incluidos en esta colección ofrecían aventuras de personajes que ya habían aparecido en la colección Vidorama, como Los Franval y Chick Bill. En total, hasta 1972, la colección Gran Aventura publicó siete álbumes, aunque en algunas contraportadas la propaganda editorial enumerase hasta 12 tomos. Parece ser que Jaimes Libros incluyó cuatro volúmenes que realmente formaban parte de la ya citada colección Epítom, tal vez porque todavía quedaban ejemplares disponibles para su venta.[42]

Con las mismas características formales de esta colección, Jaimes Libros también editó *Cuidado con los buitres* (1970), otra aventura de Los Franval. Se trataba de una edición especial para la Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza).[43]

9. LA COLABORACIÓN ENTRE JAIMES LIBROS Y LAS PUBLICACIONES DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

La editorial Publicacions de l'Abadia de Montserrat no era solo una empresa de carácter religioso, sino que representaba un puntal fundamental

40 Mouchart, B., *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, París, Dargaud, 1999, pp. 73-122.

41 B.C. Documents Dipòsit Legal. Delegación del Servicio de Depósito Legal, 22-III-1971.

42 Rodríguez Humanes, J. M. y Barrero, M., «Gran Aventura», en *Gran Catálogo de la Historieta*, https://tebeosfera.com (fecha de consulta: 15-V-2021).

43 Gracia, A. y Moreno, A., «Cuidado con los Buitres» en *Gran Catálogo de la Historieta*, https://tebeosfera.com (fecha de consulta: 15-V-2021).

en la progresiva recuperación de la edición en lengua catalana en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. A partir de 1959, esta casa editorial publicó la revista *Serra d'Or*, que pronto se convirtió en una plataforma fundamental para los intelectuales de los territorios de habla catalana. Además, las Publicacions de l'Abadia de Montserrat también prestaron una gran atención a la literatura infantil y juvenil. En consecuencia, se fue aproximando al mundo del cómic. En marzo de 1968, las Publicacions de l'Abadia de Montserrat se hicieron cargo de las tareas administrativas de la ya citada revista en lengua catalana *L'Infantil*. Poco después, en enero de 1969, asumieron el control completo de la edición de esta revista, a la que dieron una estabilidad que no había tenido hasta ese momento.[44]

Paralelamente, como ya hemos visto, esta editorial también se hizo cargo, en colaboración con Jaimes Libros, de la edición de la colección en catalán de Espirú. Además, en 1969 empezó a publicar la colección de volúmenes en cartoné L'Ocell de Paper, que combinaba los cuentos ilustrados con los álbumes de cómic. Esta colección publicó en catalán los volúmenes 8 a 12 de la colección Epítom de Jaimes Libros así como diversos tomos de la colección Vidorama. La colaboración entre ambas editoriales hacía que, por ejemplo, en *Les enquestes del coronel Clifton* (1969), sexto álbum de la colección L'Ocell de Paper, si bien en la portadilla solo figurara Publicacions de l'Abadia de Montserrat, en los derechos de autor apareciesen ambas editoriales así como las Éditions du Lombard. Aparte, se indica que ha sido «Editat sota la supervisió de Jaimes Libros». Significativamente, la imprenta, Sirvensae, era la misma que utilizaba siempre esta última casa editora. Con todo, la fórmula fue variando, ya que en *Kid Pistola* (1970), el octavo álbum de esta colección se indicaba «Editat per Jaimes Libros per a Publicacions de l'Abadia de Montserrat», y las Éditions du Lombard figuraban como propietarias de los derechos de autor.

En total, entre 1969 y 1983 aparecieron 36 volúmenes de la colección L'Ocell de Paper, de los cuales una docena eran álbumes de historietas de procedencia belga. En todos los casos habían sido publicados previamente por episodios en la revista *L'Infantil*[45] [fig. 5].

Otras dos colecciones, homónimas, *La Xarxa* (1970), con cubiertas en cartoné, y *La Xarxa* (1970-1972), con tapas en rústica, también recopilaron los cómics procedentes, sobre todo de las Éditions du Lombard, prepublicados en

44 Larreula, E., *Les revistes infantils...*, *op. cit.*, pp. 119-120.
45 Riera Pujal, J., *El còmic en...*, *op. cit.*, p. 103.

L'Infantil. Ambas colecciones fueron igualmente editadas por Jaimes Libros para las Publicacions de l'Abadia de Montserrat, como puede comprobarse, por ejemplo, en *Espirú i els gorilles*, publicado hacia 1972.

En conjunto, estas colecciones ofrecieron al mercado de habla catalana una decena de volúmenes, con personajes realistas como Howard Flynn y Los Franval o humorísticos como Clorofila o Umpah-Pap. Asimismo, también incluyeron dos episodios de Espirú y otros dos de Lídia (*Line*), una de las pocas series franco-belgas de la época con una protagonista femenina. Se trataba de una creación (1955) de Françoise Bertier i Nicolas Goujon, que fue continuada en los años sesenta por Paul Cuvelier y Greg. En cuanto a la tirada, era la habitual en los álbumes en lengua catalana. Así, de *El primer viatge del tinent Howard Flynn* (abril 1970), se imprimieron 3.000 ejemplares, con un precio de venta de 75 pesetas.[46]

Fig. 5. Contraportada de Cliffton i els follets endiastrats *(1970)*

10. UN EPÍLOGO: ASTÉRIX LEGIONARIO

En 1976, cuando Jaimes Libros ya llevaba algunos años sin publicar álbumes de cómics de procedencia franco-belga, consiguió sacar al mercado nada menos que un tomo del por aquel entonces ya muy popular Astérix. En concreto, se trataba de *Astérix legionario*, que publicó en castellano y también en catalán, con el título de *Astèrix legionari*. Esta obra de René Goscinny y Albert Uderzo había sido publicada originalmente, en el formato de álbum, en 1967, por la editorial Dargaud, de París. Sus características formales, cubiertas en cartoné, con fondo blanco, de 30 x 22 cm, e interior a color con 48 páginas, recordaban muchísimo a la colección Pilote, de la Editorial

46 B.C. Documents Dipòsit Legal. Delegación del Servicio de Depósito Legal, 9-IV-1970.

Bruguera, que, precisamente, ya había publicado esta aventura de Astérix en 1968. Además, esta magnífica historieta había aparecido también en los semanarios *Gran Pulgarcito* y *Mortadelo*. En cambio, en catalán, no se había publicado nunca en forma de álbum.

Sin duda Jaimes Libros aprovechó un momento en el que Dargaud ya no confiaba más en la Editorial Bruguera y la Editorial Junior estaba empezando a publicar los álbumes de Astérix en España. Muy poco después, en 1977, esta editorial publicó precisamente *Astérix Legionario*, que fue reeditado en 1980. En catalán, también fue publicado, aquel mismo 1976, por Mas-Ivars Editors y, en 1981, por Grijalbo-Dargaud. La publicación de una única aventura de Astérix fue un episodio aislado en la trayectoria de Jaimes Libros.

11. CONCLUSIONES

Durante casi una década (1964-1972), Jaimes Libros se convirtió en uno de los principales canales que impulsaron la difusión del cómic franco-belga en la España del tardofranquismo.

Esta pequeña empresa barcelonesa consiguió editar hasta 7 colecciones de álbumes, que dieron a conocer una amplia variedad de personajes procedentes de los dos grandes semanarios belgas, *Spirou* y, sobre todo, *Tintin*. La mayoría de estos álbumes se editaron con un lujo y una calidad insólitos para la época. Como contrapartida, el precio era elevado y las tiradas fueron limitadas.

Aunque solo estuvieron al alcance de una minoría, los cuidados álbumes de Jaimes Libros constituyeron un buen exponente del crecimiento económico de los años sesenta, provocado por el turismo, las remesas de los inmigrantes y la industrialización de algunas ciudades. Todo ello en el contexto del Plan de Estabilización de 1959 y en el marco de una dictadura, que si bien se esforzaba por modernizarse, no renunciaba a la represión y a la censura.

En los años del tardofranquismo, también resulta relevante que Jaimes Libros no difundiese tan solo el cómic franco-belga en lengua castellana, sino que, en diversos casos, los tradujesen también al catalán. Además, colaboró con las Publicacions de l'Abadia de Montserrat en la edición de diversas colecciones de cómics que se nutrieron principalmente de *bandes dessinées*.

Por otra parte, cabe destacar que la colección Vidorama, menos lujosa y más barata, supuso un loable intento de difundir el cómic de procedencia belga en España. Sin embargo, su precio (25 pesetas) continuaba siendo bastante caro, pues multiplicaba por cinco el precio de los populares semanarios de la Editorial Bruguera.

Jaimes Libros dio a conocer un gran número de personajes y autores del cómic franco-belga. Entre otros, podemos destacar por su gran calidad a Umpah-Pah, Clorofila, Bernard Prince y, sobre todo, el Espirú de Franquin. Sin embargo, estos personajes no consiguieron el éxito de Tintín, que fue difundido con una gran perseverancia por la Editorial Juventud, o de Astérix, que conoció una gran popularidad en España a partir de 1967 gracias a la poderosa maquinaria industrial de la Editorial Bruguera. Aunque no siempre estuvieron acreditados, Jaimes Libros dispuso de un importante grupo de traductores, entre los que podemos citar a Johanna Givanel y Armonía Rodríguez. Entre los traductores al catalán, hemos de destacar a Joan Ventalló, Albert Jané y Pere Calders.

Jaimes Libros fue una de las editoriales que, tanto en calidad como en cantidad, más se preocuparon por difundir el cómic franco-belga. Así, contribuyeron a europeizar el mundo de los cómics españoles, favorecieron la dignificación de un medio hasta entonces injustamente menospreciado y aportaron a sus lectores unos argumentos y unos valores estéticos por aquel entonces renovadores.

La experiencia franco-belga como cantera de reflexión en José Luis Munuera

Franco-belgian comics as an impetus for José Luis Munuera's reflections

Santiago Martín Sánchez

Facultad de Ciencias Sociales de Liubliana, Eslovenia
santiago.martin@fdv.uni-lj.si

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9955-529X

Resumen: José Luis Munuera (Lorca, España, 1972) es un dibujante y guionista español de historieta que ha sabido abrirse camino dentro del vasto campo editorial del cómic franco-belga. Es un autor que, en cierta forma, ha sabido enriquecerse de la poética franco-belga y plasmar dicha influencia y conocimiento en su obra. Munuera también es un dibujante que ha reflexionado y teorizado sobre el proceso de creación y el oficio de hacer historietas. En el presente ensayo nos concentraremos en lo que el propio autor establece sobre su débito a la escuela franco-belga en su libro de ensayos, experiencias y reflexiones sobre la profesión: *Oficio: Dibujante* (2012). Viendo obras como *El Juego de la luna* (2009) y la saga de *Los Campbell* (2014-2018) veremos que son proyectos que tienen en común su categoría de iniciativas propias del autor, donde pone en práctica su influencia en la industria de la BD para hacer cómics, rompiendo el corsé tradicional de la tradición BD.

Palabras clave: José Luis Munuera, tradición franco-belga BD, *Oficio: Dibujante*, *El juego de la luna*, *Los Campbell*

Abstract: José Luis Munuera (Lorca, Spain, 1972) is a Spanish comic designer and scriptwriter whose inspiring and fruitful work has made him one of the most prominent figures of the huge market of the Franco-Belgian tradition. He is an author who puts into practice what he has learned working for the big industry and translates his comprehensive knowledge into his own creative work. Moreover, he is an artist who has written theoretical essays on comics and the process of creation. Hence, based on his reflections in *Oficio: Dibujante* (2012), the essay discusses the artist's account of the Franco-Belgian school. Further, the paper explores the artist's ample experience and expertise gained at the European market and his deep thoughts that are rendered in his most salient pieces of comic work, such as *El Juego de la luna* (2009) and the saga *Los Campbell* (2014-2018). In conclusion, Munera's unique approach to creativity

fuelled by such an immense, versatile and invigorating background surpasses the traditional framework of the Franco Belgian tradition.

Keywords: José Luis Munuera, Franco-Belgian tradition BD, *Oficio: dibujante*, *El juego de la luna*, *Los Campbell*

Referencia: MARTÍN SÁNCHEZ, S., «La experiencia franco-belga como cantera de reflexión en José Luis Munuera», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 79-93.

Sumario: 1. Introducción. 2. *El juego de la luna* y *Los Campbell*. 3. Cierre.

1. INTRODUCCIÓN

En su libro *Las preguntas de la vida* (1999),[1] filosofando sobre varios conceptos como la verdad, la muerte, la razón o la belleza, el filósofo donostiarra Fernando Savater —intrigado por lo que puede ser la belleza— se pregunta por qué generalmente llamamos creadores a los artistas y no, por ejemplo, a los científicos o a los deportistas. Consciente de que el artista no crea de la nada, pues siempre (re)utiliza materiales previos, o se apoya o rechaza modelos precedentes, el filósofo admite que la obra de los artistas no se puede explicar sin ellos: «o sea que si cada uno de ellos no hubiera existido, lo que han hecho nunca hubiese llegado a ser».[2] Más adelante, Savater establece que «las obras de arte brotan de la personalidad misma de los artistas que las llevan a cabo [...] a su insustituible modo y manera».[3] Parece una perogrullada, pero —aparte de la habilidad de adquirir conocimientos (técnicas, mecanismos, saber hacer, información sobre el oficio...), nuestra predisposición al talento y el factor de la suerte[4]— la experiencia personal y el camino personal determinan nuestro *modus operandi* de creación. Un buen artista (re)crea a sus propios predecesores, esto lo vemos también en la literatura, si es necesario, más allá de sus fronteras geográficas. Pero, en realidad, como es de esperar, este hecho se aprecia en cualquier área de creación donde hay afán de calidad y superación artística y personal.

1 SAVATER, F., *Las preguntas de la vida*, Barcelona, Editorial Ariel, 1999.

2 *Ibidem*, p. 236. Como ejemplo, Fernando Savater comenta que, si Cristóbal Colón no hubiese descubierto el continente americano, antes o después lo habría hecho otra persona. Pero si Wolfgang Amadeus Mozart o Miguel de Cervantes hubiesen muerto antes de tiempo o no hubiesen nacido, no tendríamos hoy la ópera *La flauta mágica* o la novela del célebre caballero andante.

3 *Ibidem*, p. 237.

4 Factor clave, como veremos más adelante, que José Luis Munuera reitera en *Oficio: dibujante*, Bilbao, Astiberri, 2012. De hecho, la palabra «SUERTE» casi siempre aparece en mayúsculas.

Hablando de José Luis Munuera, entre otros motivos, debido al desolador panorama español de los tebeos en la década de los noventa del siglo XX (como explica en varias ocasiones), al autor no le quedó más remedio que probar suerte fuera del país.[5] Por suerte, su *dossier* era de influencia y referencia franco-belga y el joven murciano se sumerge en el oficio y con el tiempo y el esfuerzo aprende, entre muchas otras cosas, la diferencia entre «el sistema narrativo de la tradición franco-belga [...] opuesto a la tradicional eficacia gráfica del dibujo de tebeos español».[6]

Es un malentendido pensar que la influencia debe tener un carácter territorial y que es involuntaria.[7] Creemos que un buen creador (sea de libros o de historietas o de lo que sea) va en busca de sus propios modelos y de sus propias influencias. Pero, según Scott McCloud, encontrar el estilo que más le pega a uno no es tan simple como elegir un par de calcetines; hay que tener la mente abierta y salir a buscarlo.[8] Es un proceso consciente de búsqueda, elaboración y análisis del mismo proceso de creación donde no hay idealizaciones ni musas que valgan. Munuera, acudiendo a la sabiduría del dramaturgo y guionista norteamericano Paddy Chayefsky, lo sintetiza de la siguiente manera: «Dejad de pensar en escribir como un arte, pensad en ello como un trabajo».[9] Desde muy pronto, Munuera le quita el barniz idealizador al oficio de dibujante al descubrir a una edad temprana que había unos señores sentados que hacían tebeos y que era un oficio.[10] La importancia del oficio es una constante: recordando a los Campbell, ser pirata es un oficio, la madre alcahueta de Carapepino le inculca que debe buscarse un oficio donde pueda «robar respetablemente» (*¡Raptado!*). *Mutatis mutandis*, lo que dice el escritor y traductor colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973), refiriéndose a ciertos novelistas, también se puede aplicar a los dibujantes de historietas: «El proceso de formación [...] es una suma de incertidumbres, de

5 Además, en términos prácticos de supervivencia, «vivir del cómic en España no es fácil y una de las salidas más socorridas para los autores españoles es tratar de abrirse un hueco en otros países con una industria más consolidada». Citado en El tío Berni, «Entrevista con José Luis Munuera», *Entrecómics*, https://entrecomics.com/2009/02/entrevista-a-jose-luis-munuera/ (fecha de consulta: 30-V-2021). Para un interesante y conciso repaso de la industria del cómic en España por décadas, se puede consultar Vergara Díaz, P., «El cómic en España: 1977-2007», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, julio/agosto/septiembre, 42, 2009.

6 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, pp. 37 y siguientes.

7 Véase al respecto: Gabriel Vásquez, J., *El arte de la distorsión*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 65.

8 McCloud, S., *Kako nastane strip*. Ljubljana, Koluta, 2010, pp. 212 y siguientes. Trabajamos aquí con la traducción eslovena de Scott McCloud: *Making Comics*, Nueva York, William Morrow Paperbacks, 2006.

9 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 101.

10 *Ibidem*, pp. 26-28.

inseguridades para sobrevivir, uno debe aferrarse a algún modelo, pero debe tener mucho cuidado del modelo que escoja».[11] Trabajando para la industria franco-belga e inmerso en los vaivenes mercadotécnicos, Munuera, prácticamente desde el principio, es consciente de que tiene que emprender su propio camino. Había encontrado lo que buscaba: una cantera de experiencias y conocimientos para salir del nido y poder volar solo. El camino de aprendizaje ha significado un proceso muy formativo, como explica el propio Munuera, estudiando «en profundidad y en rigor los mecanismos de la BD franco-belga tradicional (con el propósito de pervertirlos). [...] Un *máster* en tebeos por el que además me han pagado».[12]

Por lo menos desde la escuela rusa del Formalismo, sabemos que una obra es un artefacto, un complejo sistema de sistemas, es decir, «un conjunto de *variables* interdependientes, sin que ninguno de los elementos disfrute de una posición privilegiada antes de haberse incorporado dentro del sistema apropiado».[13] Es un pacto entre un creador y un receptor sobre el cual Munuera ha reflexionado y tiene las ideas muy claras. Para él, el pacto es «una pericia técnica enorme para extraer tensión narrativa».[14] En otro momento, el dibujante opina que «crear [...] no es más que responder acertadamente a preguntas acertadas», como elegir un tempo narrativo, presentación de personajes, diálogo o acción, composición, etc. Aunque, al fin y al cabo, el proceso creativo sigue siendo un misterio.[15] Como tantos teóricos del noveno arte, Munuera intuye que gran parte de ese encanto y misterio se debe a la fuerza de la elipsis: «la narrativa saltarina»[16] entre viñetas, o como define Irit Rogoff (1998), hablando de la dinámica psíquica del espectador, el espacio donde surge «todo un mundo entero de intertextualidad donde las imágenes

11 Gabriel Vásquez, J., *El arte ...*, *op. cit.*, p. 71.

12 Citado en El tío Berni, «Entrevista a José Luis Munuera», *Entrecómics*, https://entrecomics.com/2009/02/entrevista-a-jose-luis-munuera/ (fecha de consulta: 30-V-2021).

13 Steiner, P., *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, p. 104. Véase también Carier, D., *The aesthetics of Comics*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2000, p. 80 y ss.

14 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 18.

15 Salvo, podríamos decir con Duc, si el dibujante «es un artista de verdad y sabe organizar, arreglar y combinar de una forma completamente original el material basto que de por sí no tiene ningún valor». Original en neerlandés: «[i]s een ware kunstenaar als hij het grove materiaal dat op zich geen waarde heeft, weet te organiseren, te arrangeren, op een volstrekt oorspronkelijk manier weet te combineren» (traducción propia). Duc, B., *Strips tekenen en schrijven. Deel 2 De techniek van het tekenen*, Hazerswoude-dorp, Mondria uitgevers, 1986, p. 87. Trabajamos con la traducción neerlandesa de Duc., B., *L'Art de la BD 2*, Grenoble, Glénat Éditions, 1983.

16 Original en inglés: «we construct a jumpy narrative» (traducción propia). Carrier, D., *The Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 51.

[...] y los límites espaciales se interpretan [...] como un espacio donde se constituyen los significados culturales».[17]

La aportación de Munuera de cuatro álbumes[18] a la célebre serie de *Las aventuras de Spirou y Fantasio*, en colaboración con Jean-David Morvan y Yann, navega en las aguas de las grandes influencias de la escuela franco-belga, como la caracterización de los personajes, si bien con mezclas de otras tradiciones y tipologías, como puede ser el manga de los japoneses Katsuhiro Otomo (cuyo exitoso suspense de ciencia ficción *Akira* de la década de los ochenta impresionó al joven Munuera) o el trabajo del *mangaka* Hayao Miyazaki. Elaborando *Spirou*, el autor tuvo que comprender casi enseguida cómo funcionaba el sistema narrativo de la tradición franco-belga. Si bien bajo presión e inmensas luchas internas del mercado editorial, la experiencia de *Spirou y Fantasio*, sin embargo, le «supuso una inmersión en la raíz del sistema narrativo y gráfico de la BD y un estudio pormenorizado y exhaustivo de sus recursos».[19] Sabemos que cualquier libro teórico del noveno arte reconoce que es una tradición especial con sus peculiaridades. En el primer tomo de *Strips tekenen en schrijven* (1984),[20] de forma exhaustiva y con ejemplos, Duc describe características y técnicas propias del protagonista típico de la BD, el adversario, el compañero del protagonista, el montaje y tamaño de las viñetas o el punto de vista. Sin embargo, el toque personal de Munuera se refleja nada más abrir cualquiera de los cuatro cómics de la serie (ya solamente, por ejemplo, por la recuperación de algunos personajes de anteriores aventuras) siendo *Spirou en Tokio*, tal vez por el lugar donde se ambienta, el más atrevido, experimental y cercano a la poética del manga «con planos y viñetas tipo *puzzle*».[21] Pero, en definitiva, Munuera reconoce que haber formado parte de la maquinaria de BD, no solamente le supuso mayor fama, credibilidad y libertad para presentar proyectos personales, sino también «una inmersión en la raíz del sistema narrativo y gráfico de la BD y un estudio pormenorizado y exhaustivo de sus recursos».[22] Munuera cree que

17 Original en inglés: «an entire world of intertextuality in which images [...] and spatial delineations are read [...] as an area in which cultural meanings get constituted» (traducción propia). Rogoff, I., «Studying visual culture», *Visual..., op. cit.*, p. 14.

18 *París bajo el Sena* (2004), *El hombre que no quería morir* (2005), *Spirou en Tokio* (2006) y *Los orígenes de Z.* (2008). En España se han publicado en Planeta, Barcelona.

19 Munuera, J. L., *Oficio..., op. cit.*, p. 135.

20 Duc, B., *Strips tekenen en schrijven 1.*, Hazerswoude-dorp, Mondria uitgevers, 1984. Trabajamos con la traducción neerlandesa de Duc, B., *L'Art de la BD*, Grenoble, Glénat Éditions, 1982.

21 Lamastelle, «La casa de Té de Lamastelle-san: Spirou y Fantasio en Tokio», *Es la hora de las tortas*, https://www.eslahoradelastortas.com/la-casa-de-te-de-lamastelle-san-spirou-y-fantasio-en-tokio/ (fecha de consulta: 28-V-2021).

22 Munuera, J. L., *Oficio..., op. cit.*, p. 135.

una de sus principales aportaciones a la serie de *Spirou* ha sido «justamente la de haber abierto sustancialmente el margen de maniobra con el que los autores de la serie pueden enfrentarse ahora al personaje».[23]

2. EL JUEGO DE LA LUNA Y LOS CAMPBELL

La obra *El juego de la luna* se publica en Dargaud y Astiberri Ediciones en 2009 con el guion de Enrique Bonet (1966) y con un pequeño prólogo poético de Álex Romero, sociólogo, sobre el mito y la poética del bosque, pero el cómic también toca temas como el lado oscuro del ser humano, la perversión, la monstruosidad y el incesto (si bien leyendo entre líneas). La obra surge en un momento histórico de «tristeza cultural nuestra que compartimos bajo el nombre de España».[24] En uno de los capítulos de *Oficio: Dibujante*, a modo de diario entre el catorce de mayo de 2008 y el siete de mayo de 2009, entre divertidas escenas caseras, Munuera se explaya sobre el proceso de trabajo de la obra. Admite que, debido a la temática, quiere hacer un tebeo con un formato extendido y en blanco y negro porque, entre otras cosas, cree «firmemente en la necesidad de explorar vías alternativas al formato BD estándar».[25] Buscando una aproximación con el lector, para los personajes, el autor saca inspiración del

Fig. 1. Extracto de El juego de la luna, *p. 55*

23 Citado en El tío Berni, «Entrevista a José Luis Munuera», *op. cit.*
24 *Ibidem*, p. 94.
25 *Ibidem*, p. 92.

manga de Hayao Miyazaki [fig. 1].[26] Y respecto a la historia, propone un cúmulo de capas de interpretación con el afán de salirse del «corsé [...] y narrar con propiedad y según el ritmo que el propio relato impusiera».[27]

La evolución de la protagonista Artemisa nos lleva al plano narrativo. Es niña en la primera parte y es muchacha (años más tarde) en la segunda parte. Entre la primera y la segunda parte hay una gran elipsis que apela al pacto entre creador y lector. El periodista neerlandés Joost Pollmann, especializado en temas de cómic, compara el fenómeno de la elipsis con una zanja. Para él, la esencia del cómic es «la zanja donde transcurre el tiempo, donde hay sosiego entre dos acciones. El lector debe saltar la zanja».[28] Una artimaña artística de gran riesgo, diríamos, y así también se lo pregunta Munuera: «¿aceptará el lector el punto de giro de la mitad del libro, o nos abandonará por hijoputas...?».[29] En *El juego de la luna*, hay una evolución de ciertos personajes que sobrepasa los cánones tradicionales del tebeo BD donde el protagonista (y otros personajes) siempre es igual. ¿Qué es más importante para la construcción de un personaje, la acción o el diálogo? Recurriendo a la entrevista con Juan Díaz Canales en Vilches (2016), el guionista madrileño opina que, si bien hay que tener una idea clara previa, «lo que describe a un personaje es la acción, más que el diálogo».[30] Eisner, a su vez más conciso, comenta que «cada componente promete su alianza a la totalidad».[31] Munuera cree que hay dos formas de describir a un personaje, desde dentro (diálogo) o desde fuera (acción y aspecto), pero termina concluyendo que si bien el cómic de la tradición BD es el lugar ideal para la caracterización física y estereotipada de los personajes, en cambio en el cómic para un público más adulto, «la narrativa compensa lo gráfico» [fig. 2].[32]

---

26 Los protagonistas son prácticamente a nivel visual «un Spirou con el pelo largo y el sexo cambiado que debería significar "es la prota"» (Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 89). Curiosamente, para Schodt los personajes y fondos de Miyazaki son «muy no japoneses, reminiscentes del cómic francés», Schodt, F. L., *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*, Berkely, Stone Bridge Press, 2011, p. 278. Original en inglés: «is very non-japanese, reminiscent of French comics» (traducción propia).

27 Bonet, E., «Entrevista a José Luis Munuera», *Guía del cómic*, http://guiadelcomic.es/entrevistas/bonet/jose-luis-munuera-u03.htm (fecha de consulta: 30-V-2021).

28 Original en neerlandés: «De essentie van de strip ligt in de goot. [...] Daar vestrijkt de tijd, daar zit de rust tussen twee acties. [...] Bij het consumeren van een stripverhaal moet de lezer als het ware slootje springen van kader naar kader» (traducción propia). Pollmann, J., *De stripprofessor. Vijftig colleges over tekenkunst*, Antwerpen, Podium, 2016, p. 66.

29 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 100.

30 Vilches, G.., *El guion de cómic*, Barcelona, Editorial Diminuta, 2016. p. 99.

31 Eisner, W., *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma Editorial, 1994, p. 123.

32 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 92.

VAYA... DICEN QUE EL POBRE LLEVA UN PAR DE DIAS SIN PODER LEVANTARSE DE LA CAMA... ¿SABES TÚ QUE LE HA PASADO?
EN EL BOSQUE FUE... SE CAYÓ DE UN ARBOL GRANDE Y CON UNA PIEDRA DIO SU CABEZA...
¡ESO CUENTA MI AMA, SÍ!

Fig. 2. Extracto de El juego de la luna, *p. 35*

En *El juego de la luna* hay diseños de página para todos los gustos: Páginas de un solo dibujo con abundancia de negro y viñetas largas y rectangulares, ralentizando la acción, creando una atmósfera de terror, planchas poéticas, reflexivas y lentas del planeo de una hoja hasta entrar en una casa, secuencias matemáticas de cuatro tiras y dieciséis viñetas milimétricamente iguales y esparcidas por la página, diversidad de puntos de vista, planos y contraplanos, *close ups* y *super close ups* de ojos, frentes, narices, manos, objetos, etc. El sentido de la lectura no es uniforme. Hay un claro intento de involucrar al lector en la acción de la historia imponiendo distintos ritmos de lectura. El llamado efecto estroboscópico (propio del tebeo de corte cómico de BD) luce por su ausencia. Reflexionando sobre su arte, Munuera se hace la pregunta: «¿aceptará el lector una historia adulta con un dibujo *pseudouderziano*»? No solamente los rostros de los personajes, apelando a la práctica de reconocimiento facial de Miyazaki (arriba mencionado), también los gestos, las miradas y los andares tienen un cierto aire de algunos romanos nobles y elegantes de *Astérix y Obelix*. Algunos jinetes de *El juego de la luna* nos recuerdan el estilo de cabalgar del Julio César de Goscinny y Uderzo [fig. 3]. A raíz de este posible parentesco, Munuera recuerda que, en una sesión de firmas, un *fan* le dijo que su dibujo era como «el matrimonio imposible entre Uderzo y Otomo».[33]

33 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 125.

Fig. 3. Extracto de El juego de la luna, *p. 71*

El Juego de la luna (2009) y la saga de *Los Campbell* (2014-2018) —así como han sido otros proyectos por el camino, que no siempre han sido fáciles de llevar a cabo por la dificultad de encontrar el «registro gráfico adecuado»,[34] como el utópico *Fraternity* (2016) con guion de Juan Díaz Canales y color de Sergio Román *alias* Sedyas— son proyectos que tienen en común que son iniciativas propias donde autores y guionistas proponen una idea personal de hacer un tebeo rompiendo el molde tradicional de la BD.[35] Ideada principalmente para un público infantil y juvenil (guion y dibujo de Munuera; color de Sedyas), la familia pirata *Los Campell* es una divertida historia esparcida entre cinco tomos publicados por Dibbuks: *Inferno* (2014), *El temible pirata Morgan* (2015), *¡Raptado!* (2016), *El oro de San Brandamo* (2017) y *Las tres maldiciones* (2018). Para empezar, el estilo *pseudouderziano* (que arriba hemos comentado), continúa. Característica narrativa innovadora es que los álbumes están compuestos de varias breves escenas temporales que con el avance de la lectura van recobrando sentido, como un mosaico de piezas. Cada secuencia temporal va precedida de una página en blanco con una ilustración de algún personaje. Los *flash-backs* tienen un colorido más modesto —entre tonos grises y descoloridos, sepia, blanco crema y marrón café— que los distingue del relato del presente a todo color. Vamos teniendo acceso a la

34 Véase Jairo, Á., «Reseña de *Fraternity*, de José Luis Munuera, Juan Díaz Canales y Sedyas», *La Casa de EL*, https://www.lacasadeel.net/2016/12/resena-fraternity-jose-luis-munuera-juan-diaz-canales-sedyas.html (fecha de consulta: 05-V-2021).

35 Reflexionando sobre los puntos fuertes y débiles de la BD, el formato tradicional de 46 páginas, para Munuera, es punto fuerte y débil a la vez. Véase: El tío Berni, «Entrevista a José Luis Munuera», *op. cit.*

información a cuentagotas, técnica folletinesca que estimula el suspense y el interés por la lectura, así lo confiesa el mismo joven Campbell en *El oro de San Brandamo*. En *El temible capitán Morgan*, por ejemplo, hay una confluencia y saltos de tiempos muy interesantes: Ítaca le pide a su hermana Génova que le hable de la madre. Acto seguido retrocedemos en el tiempo y vemos cómo Fanny y el bueno de Campbell se conocen. Dicho *flash back* se disuelve, a su vez, en otro tiempo, «veinte años después», donde el joven pirata aparece recordando el mismo relato que Génova le estaba contando a su hermanita, pero desde su propio punto de vista, ya que es imposible que la niña recordara o presenciara el romántico beso de la pareja al final de la secuencia.

Dos hermanos: uno bueno, retirado de la piratería y padrazo de las pequeñas Génova e Ítaca. Inferno, el hermano malo y amargado alias barón Inferno. Y Fanny, madre de las niñas Ítaca y Génova y el gran amor del Campbell bueno. Inmediatamente vemos, por la fisionomía, por la exageración de la caricatura —expresiva y dinámica—, quiénes son los malos y los buenos; «una forma de impresionismo», diría Will Eisner.[36] A medio camino entre la leyenda y el folletín, vemos que hay unos lazos (y no solamente sanguíneos) y unos destinos muy especiales entre los hermanos Campbell y Fanny. Los protagonistas llevan un pasado a cuestas y actúan según una determinada personalidad. Aunque es una historia con mucho drama, el humor también es muy importante. Los protagonistas se ven rodeados de múltiples personajes que enriquecen narrativa y pictóricamente la historia. Pasan la revista los tópicos de la mitológica era de la piratería: tesoros, lugares exóticos, abordajes feroces entre naves piratas, escenas de espadachines, tripulaciones de piratas que recuerdan en varios aspectos a los simpáticos y lerdos piratas de Astérix y Obélix. En *Los Campbell* prima sobre todo el código del pirata: la libertad y la masculinidad del oficio. Pero acto seguido se «ofende a la tradición tanto como a la superstición» ya que el temible pirata Morgan resulta ser Fanny (¡*Raptado!*). Los guiños de Munuera también se extienden a famosos héroes de la BD como *Lucky Luke* (el cuarteto de mercenarios vestidos con el traje de presidiario de los bandidos Dalton en *Inferno*, fig. 4); retratar en la última viñeta de una secuencia a un pirata maniatado como el bardo galo Asurancetúrix a final de (casi) cada aventura de la serie de Astérix; alusiones al cine romántico, como el nombre de Errol (Flynn), el primo de Elvira, amiga de Ítaca o el joven pirata en ciernes Tremendo Arbuckle alias Buster Keaton. Aparte de múltiples reflexiones sobre la educación y la necesidad de ir al colegio, la familia, la tolerancia, etc.,

36 Eisner, W., *El comic...*, *op. cit.*, p. 151.

Munuera se permite hacer metareflexiones opinando (a través de los personajes) sobre la educación de las niñas, la emancipación, la (in)fidelidad matrimonial, el arte de la fabulación, el talento (que no es nada más que «oficio», premisa presente en los textos de *Oficio: Dibujante*), el mundo de la industria del libro y del cómic (en la librería de librero Thesaurus).[37] Los diálogos están repletos de anacronismos, nombres ingeniosos, juegos de palabras y expresiones coloquiales (cocodrilómetro, shopping, enamorimbelizado, Nutel-la, friki, manual *Parto para Dummies*...), discursos con acento andaluz, *running gags* (chistes recurrentes, como la repetida respuesta de Carapepino a las peroratas de su compañero pirata: «Haggins, ¡¡cállate!!», la mayoría de las veces naufragando en pleno mar, sujetos a un pedazo de madera, de nuevo, como los piratas de Astérix y Obélix), alusiones a la literatura mundial (Shakespeare, Defoe, Walter Scott ...).

Fig. 4. Viñeta de Inferno, *p. 29*

El dibujo del autor es humorístico y caricaturesco; abundan las onomatopeyas destartaladas y generosas y las líneas cinéticas (de olas, guantazos, patinazos, ronquidos, estallidos y cañonazos, etc.) que generan un efecto vívido y fresco [fig. 5].[38] También la rotulación se adapta con suma

37 Parece ser una nota constante de Munuera: añadir capas a la historia para tratar de forma sutil preguntas sociales y filosóficas. También *Fraternity* (2016), basándose en hechos históricos, se hace preguntas sobre el modelo de convivencia ideal y la igualdad entre personas. Véase más detalles: Jairo, Á., «Reseña de *Fraternity*, de José Luis Munuera, Juan Díaz Canales y Sedyas», *op. cit.*

38 El uso de líneas cinéticas ya aparecía en el dibujo dinámico de *Walter el Lobo* (2012), recordando, a menudo, las estrepitosas caídas, cortinas de polvo y atropellos de los dibujos animados de *El Coyote y el Correcaminos* de Chuck Jones. En Lessmann, A. A., «I really love comics. I really, really love comics», *Comic Radio Show*, http://www.comicradioshow.com/Article1108.html (fecha de consulta: 21-V-2021), Munuera comenta que le encanta el trabajo del animador Tex Avery e intenta hacer algo parecido en sus tebeos.

agilidad a las emociones de los personajes, los cuales están dotados de una anatomía expresiva (lenguaje corporal, gestos, expresiones, etc.). Si bien, por lo general, el *lay-out* de la página sigue los cánones de la BD, salta a la vista la abundancia de planos de *close ups* (fragmentos de rostros, rifles, expresiones, etc.), planos de media página (de mazmorras, galeras, puestas de sol, peleas a puño limpio, paisajes exóticos de la naturaleza), planos delgados y alargados para reflejar el vuelo de una persona catapultada (*¡Raptado!*) y de viñetas de pausa y reflexión donde la acción es prácticamente nula, como la profunda introspección del Campbell malo en *¡Raptado!* O el momento de reflexión de Fanny acompañado de escenas exuberantes de la naturaleza en *El oro de San Brandamo.* En *Las tres maldiciones* abundan los ejemplos de exuberantes *splash page* (página de una sola viñeta, recurso que es común en el cómic norteamericano de superhéroes) de la exótica selva del Caribe. También hay viñetas sin recuadro creando así la ilusión de un espacio ilimitado y produciendo «el efecto de englobar un segundo plano conocido pero que no se ve».[39] El autor, a nuestro modo de ver, intenta evitar la llamada impersonalidad de la narrativa de la BD, como pueden ser la dimensión uniforme de las viñetas o la omnipresencia de los personajes de cuerpo entero. Cuando Carapepino se cae al abismo en *Las tres maldiciones*, la figura cubre en plano contrapicado prácticamente media página y atraviesa dos viñetas centrales de la página.

3. CIERRE

En definitiva, tras años de duro aprendizaje en el mercado franco-belga y curiosidad insaciable por explorar todos los medios posibles para el cómic, José Luis Munuera, además de ser una persona con mucho tesón y mucha suerte (tal y como sostiene repetidamente en *Oficio: Dibujante*), tiene una idea muy clara sobre varios asuntos relevantes sobre la profesión: la poética de la BD, las reglas y los gustos de ese mercado, las posibilidades de la historieta y la importancia de la narración. Todo este *Bildungsreise* le ha servido para perseguir con ahínco su personal forma de hacer tebeos. En el fondo, según el autor, todo puede resumirse en una frase: «para hacer un tebeo de la forma que uno quiera, solo se necesita una cosa: que uno quiera».[40] Y lanzarse en el momento adecuado. Como el propio autor ha reiterado en varias ocasiones, el desolador panorama comiquero español de la década de

39 Eisner, W., *El cómic...*, *op. cit.*, p. 45.
40 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, pp. 136 y 137.

los años noventa, también es uno de los golpes de *suerte* que lo impulsó a buscar fortuna en el mercado franco-belga.

Sin duda, trabajar para el mercado belga ha significado un trampolín para avanzar y desarrollarse como dibujante y presentar proyectos de autor. Así, Munuera, hablando de sus intentos de entrar en el mercado francés, opina que:

> además de perseverancia, a un dibujante no francés se le exige más que a un francés: lo más importante es el conocimiento del mercado al que te diriges, conocer las reglas y los gustos de ese mercado. Tradicionalmente el mercado francés es tremendamente cerrado. Son muy cerrados de mollera.[41]

Fig. 5. Viñeta de El temible pirata Morgan, *p. 5*

En una entrevista con Juan Díaz Canales, hablando del mercado, el guionista comenta que «se nos olvida muchas veces que detrás de todo hay una industria, cultural, pero industria, al fin y al cabo. Así que todo lo que suponga sumar, vender más, primará ante cualquier cosa».[42] Gracias a que ha formado parte de la cantera del mercado franco-belga, el autor murciano confiesa que existe como autor y que, por eso, «ha podido lanzar proyectos, como *El juego de la luna*, que probablemente no se hubieran producido de no haber gozado [...] de ese estatus extraño y diferenciador».[43]

41 Bonet, E., «Entrevista a José Luis Munuera», *op. cit.* Pero, al fin y al cabo, además de la perseverancia y todo lo que venimos comentando sobre la puesta en práctica del aprendizaje de Munuera, podríamos decir con Scott McCloud que «los grandes artistas siempre encuentran su camino, les diga lo que les diga la sociedad», citado en McCloud, S., *La revolución de los cómics*, Barcelona, Norma Editorial, 2001, p. 97.

42 Matute, F. G.., «Entrevistando a Juan Díaz Canales: El cómic sigue estando minusvalorado en comparación con otras artes», *Jot Down*, https://www.jotdown.es/2017/05/juan-diaz-canales-comic-sigue-estando-minusvalorado-comparacion-otras-artes/ (fecha de consulta: 18-XI-2021).

43 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 92.

Para Munuera no hay que idealizar la profesión y hay que ponerse manos a la obra y trabajar. Hay que ir en busca de influencias y predecesores. En una entrevista, el dibujante comenta que tiene múltiples influencias y que es imposible saber cuál de ellas es la más dominante.[44] En cuanto al enfoque de la historia y el relleno de los personajes, según Munuera, deben evolucionar con los tiempos que corren. De ahí, por ejemplo, las múltiples capas de *Los Campbell:* «responde a [su] estrategia "caballo de Troya" en la que uno seduce al lector ofreciéndole algo aparentemente ligero, pero que encierra algunas cargas de profundidad».[45] Los personajes llevan más señas de identidad y en *Los Campbell* vemos el sustento de vida de cada uno «porque eso también los define y permite hablar de muchos temas».[46] También en contra de la tradición de la BD, los personajes no son ni buenos ni malos al cien por cien, ya que Munuera opina que:

> el héroe monolíticamente «bueno» ya es una cosa del pasado, un reducto *naïf* de la tradición historietística de antaño, que hoy resulta inverosímil. Los héroes de hoy en día tienen que tener más enjundia que la que tenían los clásicos para adaptarse a los nuevos lectores.[47]

Sin duda alguna, hoy día, José Luis Munuera es uno de los dibujantes de tebeos españoles más internacionales. A primera vista, del éxito siempre vemos solamente la cima del iceberg, y menos lo que hay debajo. Como Munuera ha explicado en múltiples ocasiones, varios factores han contribuido a que haya conquistado a pulso un importante lugar dentro del mapa del cómic: tesón, trabajo, talento, suerte, sacrificio, persistencia y voluntad de hierro, mucho amor y pasión por el oficio, predisposición a buscar predecesores e influencias a nivel narrativo y pictórico y —por último, pero no menos importante— una gran dosis de aprendizaje y experiencia por haber trabajado para el mercado franco-belga. Y quizá lo que es aún más importante: el autor ha sabido teorizar (de forma fría y lúdica a la vez) sobre el oficio, el propio proceso de aprendizaje y creación. Ha logrado aprovechar el cúmulo de conocimientos y experiencias en beneficio propio. Ha sido una evolución constante que lo ha llevado a crecer como dibujante y guionista llevando a buen puerto arriesgados proyectos personales y desarrollando así su poética personal del cómic rompiendo a su manera el tradicional molde de

44 Véase LESSMANN, A. A.,, «I really love comics. I really, really love comics», *op. cit.*

45 Infame & Co, «Es preciso buscar la sorpresa para aportar algo nuevo al lector», *El Portaluco*, https://elportaluco.com/es-preciso-buscar-la-sorpresa-para-aportar-algo-nuevo-al-lector-entrevista-a-jose-luis-munuera/ (fecha de consulta: 18-VI-2021).

46 *Ibidem.*

47 *Ibidem.*

la BD. En definitiva, la experiencia BD le ha servido a Munuera de cantera para su personal carrera y su peculiar modo de entender el cómic. No cabe duda, José Luis Munuera es un *self made man*. En busca de un desarrollo creativo y personal, el autor ha sabido encontrar un equilibrio entre el objetivo (hacer tebeos como a él le da la gana) y las presiones del poderoso mercado editorial. Luego, tanto el éxito como el fracaso «es algo arbitrario y cuestión de suerte».[48]

48 Munuera, J. L., *Oficio...*, *op. cit.*, p. 35.

3. Varia

***NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC*, SEGUNDA ÉPOCA, 3,**
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2021

Detalle de la portada de: Enrique del Rey Cabero, Michael Goodrum y Josean Morlesín Mellado, *How to Study Comics & Graphic Novels. A Graphic Introduction to Comics Studies*, Oxford, TORCH (University of Oxford), 2021

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

La evolución de los estudios de cómic en el Reino Unido

Developments in Comics Studies in the United Kingdom

Enrique del Rey Cabero

University of Exeter
e.delreycabero@gmail.com

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8400-0328

Jorge Catalá

Newcastle University
jorge.catala-carrasco@newcastle.ac.uk

Código ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2211-2471

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo documentar la evolución de los estudios de cómic en el Reino Unido, prestando atención a los tempranos intentos por estudiar el medio durante el siglo XX y, especialmente, al importante desarrollo ocurrido en las dos primeras décadas del XXI en cuanto a posicionamiento en editoriales de prestigio, surgimiento de revistas académicas especializadas, así como la creación de congresos y eventos que acogen a artistas, especialistas y aficionados. La vitalidad de las nuevas redes de investigación que han nacido al calor de esta favorable coyuntura y la gradual incorporación de los estudios de cómic en el ámbito curricular académico (ya sea a nivel de grado o posgrado) nos ofrece un panorama alentador del cómic en el país. En la parte final del artículo se comparten unas reflexiones generales sobre el estado de la cuestión, además de incorporar la opinión de Roger Sabin, a quien recientemente se le ha otorgado una cátedra por su destacada labor en el desarrollo de los estudios de cómic en el Reino Unido.

Palabras clave: estudios de cómic, Reino Unido, siglo XXI, revistas, redes, congresos

Abstract: This article aims to document the evolution of comics studies in the United Kingdom, paying attention to the early attempts to study the medium during the 20th century and, especially, the important developments that have occurred in the first two decades of the 21st century in terms of market

positioning in prestigious publishing houses, the emergence of specialised academic journals, as well as the appearance of conferences and events that welcome artists, researchers and fans. The vitality of the new research networks that have emerged from this favourable conjuncture and the gradual incorporation of comic studies in the academic curriculum (either at undergraduate or postgraduate level) offers an encouraging panorama for comics in the country. In the final part of the article, we share some general reflections on the state of the art, drawing on Roger Sabin's arguments, who has recently been awarded a professorship for his outstanding work in the development of comic studies in the United Kingdom.

Keywords: Comics Studies, United Kingdom, 21st C., journals, networks, conferences

Referencia: DEL REY CABERO, E., Y CATALÁ, J., «La evolución de los estudios de cómic en el Reino Unido», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 2, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 97-118.

Sumario: 1. Primeros pasos en la investigación de cómics en el siglo XX en el Reino Unido 2. Los estudios de cómic británicos en el siglo XXI. 2. 1. Revistas académicas y editoriales. 2. 2. Congresos y eventos científicos. 2. 3. Departamentos y redes de investigación 3. Conclusiones

Poca gente a finales del siglo XX podría haber predicho que el cómic sería, como lo es hoy, objeto de estudio en revistas académicas, congresos y currículos educativos. En efecto, se puede decir que en las últimas dos décadas hemos asistido a una auténtica eclosión global de los llamados *Comics Studies*. Además de Estados Unidos, país que por su tamaño, peso geopolítico, relación histórica con el medio e importante tejido universitario ha jugado un papel destacado en esta nueva disciplina, destaca asimismo el caso del Reino Unido.

El objetivo de este trabajo es ofrecer un panorama de la investigación de cómic en el ámbito británico, tratando de rastrear el auge de la disciplina en el país con especial atención a revistas académicas, editoriales, congresos y simposios, redes de investigación y archivos. Se pretende así que el lector hispanohablante se pueda familiarizar con el destacado desarrollo de los estudios de cómic en el Reino Unido y contribuir a un entendimiento más cercano entre los ámbitos académicos y divulgativos de España y el Reino Unido, a pesar de las barreras lingüísticas que en ocasiones dificultan la consecución de objetivos comunes.

1. PRIMEROS PASOS EN LA INVESTIGACIÓN DE CÓMICS EN EL SIGLO XX EN EL REINO UNIDO

El interés por el cómic en la sociedad británica de posguerra consolida el carácter popular y masivo de este medio a la vez que comienzan a surgir críticas de corte moralizante que alertan sobre el daño que causaban en las mentes de los menores de edad. En 1953 se crea el Comics Campaign Council, que pretendía convencer a la sociedad del carácter perjudicial de los cómics que leían sus hijos. Eran cómics fundamentalmente estadounidenses que habían penetrado en el mercado británico a través de los soldados estacionados en Reino Unido durante la Segunda Guerra Mundial. Esta organización elaboró un estudio sobre los cómics con un acento marcadamente peyorativo cuyas conclusiones dieron lugar al libro *British Comics: An Appraisal* (1955), tal y como apunta Ignacio Fernández Sarasola en su esencial estudio sobre las campañas anticómic en diversos países.[1] La presión por controlar estas publicaciones de consumo masivo entre la juventud dio lugar a la Harmful Publications Bill en 1955, que tuvo su correlato en los EE. UU. con la obra anticómic más representativa del momento: *Seduction of the Innocent* (1954), de Fredric Wertham. La ley tuvo una escasa aplicación pero consiguió posicionar al cómic en el foco de atención a nivel social y también en la órbita de incipientes estudios que empezaron a incluir el cómic en sus estudios sobre cultura letrada.

Los estudios de cómic en el Reino Unido se desarrollaron de manera tardía en comparación con otros países como España, Italia, Francia o Argentina donde la investigación en torno al cómic contó con estudios pioneros y rigurosos desde la década de 1960.[2] Tenemos que esperar hasta *Comics: Ideology, Power and the Critics* (1989) de Martin Barker, quizá por la influencia negativa que dejaron tanto los informes del Comics Campaign Council, la Harmful Publications Bill y la influyente obra de Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (1957), sobre el cambio de la sociedad británica hacia una imparable cultura de masas. El cómic no recibe atención alguna en esta obra, excepto por una única referencia sobre este medio que el autor considera «una forma visual pasiva de un mal arte de masas orientada a una muy baja edad

1 Fernández Sarasola, I., El pueblo contra los cómics. Historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa), Sevilla, ACT Ediciones, 2019, pp. 422-425.

2 The Comics (1947) se erige como la primera historia analítica del cómic en el ámbito anglosajón, cuyo autor, Colton Waugh, nació en Cornwall en 1896 pero se mudó a Nueva York con su familia en 1907. El libro se centra en las tiras de prensa estadounidenses.

mental».[3] El libro de Hoggart marcó, junto con *Culture and Society 1780-1950* (1958), de Raymond Williams, y *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward P. Thompson, un momento fundacional para una nueva aproximación a los cambios y la relación entre cultura y sociedad. Al expandir la noción de cultura a áreas que no formaban parte del canon se pudieron problematizar, precisamente, afirmaciones como la de Hoggart sobre los cómics y, en general, sobre los medios de comunicación. Fue gracias a Hoggart que el *Centre for Cultural Studies*, formado en 1964 en la University of Birmingham bajo su dirección, se convirtió en un espacio académico pionero en este sentido.

La obra de Barker, influida por los nacientes estudios culturales, presenta una investigación sobre la supuesta orientación ideológica de las historietas y los efectos dañinos o perversos que se atribuían a los lectores jóvenes de cómics. Su trabajo se centra en publicaciones específicas como *Action* (1976-1977), una revista muy controvertida por la explícita visualización de la violencia que contenían las historietas allí publicadas. La revista, de hecho, fue cancelada en octubre de 1976 por presiones externas y se reanudó en diciembre del mismo año, pero con un tono rebajado. Sin embargo, el análisis de los cómics, en especial el último número de octubre (que no salió al mercado pero el autor pudo consultar) antes de que fuera cancelada temporalmente, revela cómo la tijera de la censura se centró más en evitar un cuestionamiento de la autoridad que en eliminar ejemplos de extrema violencia.[4] La obra de Barker es interesante por su trabajo de campo sobre el concepto de ideología asociado a los cómics y por cuestionar el punto de vista del crítico y del adulto respecto al cómic:

> Como son los adultos los que estudian los medios de comunicación, los cómics generalmente han sido olvidados o descartados. Una vez que pasamos a la edad adulta, (¿por supuesto?) dejamos atrás los cómics. Solo cuando «estamos preocupados por nuestros hijos» miramos los cómics que están leyendo. Me gustaría cambiar eso.[5]

3 En inglés en el original: «a passive visual taking-on of bad mass-art geared to a very low mental age» (traducción propia). Hoggart, R., The Uses of Literacy, Londres, Chatto and Windus, 1957, p. 167.

4 Barker, M., Comics: Ideology, Power and the Critics, Manchester, MUP, 1989, p. 35.

5 Ibidem, p. 1. En inglés en el original: «Because it is adults who study the mass media, comics have been usually either neglected, or dismissed. Once we passed into adulthood, we (of course?) left comics behind. Now only when we "are worried about our children" do we look at the comics they are reading. I'd like to change that» (traducción propia).

En 1992, Barker publicó *A Haunt of Fears: the Strange History of the British Horror Comics Campaign*, en el que analizó la campaña contra los cómics de horror en el Reino Unido, organizada por el Partido Comunista, y de manera paralela Mel Gibson (profesora en Northumbria University) comenzó una intensa carrera de divulgación organizando sesiones prácticas e informativas sobre cómics en bibliotecas, colegios y otras organizaciones desde 1993, especializándose en los cómics para niñas.[6] Pero mención aparte por su importancia consolidando los estudios de cómic en el ámbito académico británico es el aporte de Roger Sabin, que ha escrito una historia cultural del cómic británico (aunque también ha investigado sobre el cómic estadounidense, el manga japonés o la *bande dessinée*) en obras como *Adult Comics. An Introduction* (1993) y *Comix, Comics & Graphic Novels: A History of Comic Art* (1996). Uno de los mayores aciertos de Sabin ha sido el rigor con el que ha rastreado las primeras manifestaciones de cómics en las tiras de prensa del siglo XIX en obras como *Ally Sloper*, así como la flexibilidad con la que ha estudiado el medio, entendiendo el cómic como un concepto en continuo desarrollo en el que algunas características se intensifican y otras desaparecen a lo largo del tiempo.[7] Desde el periodismo o muy especialmente desde la enseñanza en la University of Arts London (ha dirigido hasta la fecha 17 tesis doctorales relacionas con el ámbito del cómic y la cultura popular), hasta su labor editorial como director de la colección Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels, Roger Sabin es un investigador fundamental para entender el desarrollo de los estudios de cómic en el Reino Unido.[8]

Por otra parte, como ocurre a menudo en el estudio del cómic en numerosos países, en el Reino Unido también han jugado un papel importante los divulgadores. El más destacado en el caso británico es sin duda Paul Gravett, periodista y comisario de exposiciones que lleva trabajando en el ámbito de los cómics desde los años 80, en los que estuvo involucrado en la escena del cómic alternativo inglés. Gravett posee una curiosidad insaciable por el cómic a nivel internacional[9] y ha comisariado numerosas exposiciones[10]

6 Mel Gibson tiene una página web personal con diversos recursos en línea para el estudio del cómic que pueden ser de utilidad para el lector interesado: http://www.dr-mel-comics.co.uk/index.html (fecha de consulta: 03-IV-2021).

7 SABIN, R., Adult Comics. An Introduction, Londres, Routledge, 1993, p. 6.

8 En la conclusión, retomaremos el trabajo de Sabin a través de su charla inaugural tras la concesión de su cátedra por su labor académica en la que alerta sobre los beneficios y los peligros de la instrumentalización del cómic.

9 Sobre el que escribe en su página web: http://paulgravett.com/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

10 http://paulgravett.com//exhibitions/index (fecha de consulta: 01-IV-2021).

y publicado una decena de libros[11] en el ámbito de lo periodístico y lo divulgativo, incluyendo *1001 Comics You Must Read Before You Die* (2011).

2. LOS ESTUDIOS DE CÓMIC BRITÁNICOS EN EL SIGLO XXI

La entrada en el siglo XXI ha supuesto una expansión de los estudios de cómic y una mayor instrumentalización del medio en áreas muy diversas, como son la medicina y las ciencias en sentido amplio. En 2007 Ian Williams (médico y autor de cómics) fundó el sitio web Graphic Medicine para explorar la relación entre el cómic y los discursos alrededor de la salud desde un ámbito médico.[12] Iniciativas similares han surgido en España[13] y Japón,[14] que son prueba de la capacidad del cómic para penetrar ámbitos que hasta no hace mucho parecían barreras infranqueables. Por otro lado, iniciativas como Applied Comics,[15] coordinado por Lydia Wysocki desde Newcastle University, han crecido de manera orgánica a raíz de exitosos proyectos de divulgación que utilizan el cómic para comunicar discursos científicos, como son las tres antologías *Science FACT-ion* y *Asteroid Belter* en 2013, y *Spineless* en 2015.[16] Wysocki y McNicol argumentan que el cómic, en virtud de su carácter multimodal que incluye generalmente texto e imagen, presenta claras ventajas cuando se utiliza como metodología de investigación con adultos con un bajo nivel de alfabetización o con hablantes de otras lenguas.[17]

En las siguientes páginas realizamos un análisis panorámico de la situación más actual de los estudios de cómic en el siglo XXI prestando atención a I) las revistas académicas y editoriales, II) los congresos y eventos científicos y III) los departamentos y las redes de investigación.

2. 1. REVISTAS ACADÉMICAS Y EDITORIALES

Una de las novedades más destacadas del siglo XXI para la disciplina en el ámbito británico ha sido la proliferación de revistas académicas

11 http://paulgravett.com//books/index (fecha de consulta: 01-IV-2021).
12 https://www.graphicmedicine.org/ (fecha de consulta: 03-IV-2021).
13 https://medicinagrafica.wordpress.com/ (fecha de consulta: 03-IV-2021).
14 https://graphicmedicine.jp/about-en/ (fecha de consulta: 03-IV-2021).
15 https://appliedcomicsetc.com/ (fecha de consulta: 03-IV-2021).
16 Wysocki, L., «Farting Jellyfish and Synergistic Opportunities: The Story and Evaluation of Newcastle Science Comic», The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship, 2018, 8 (1), 6. DOI: http://doi.org/10.16995/cg.119, (fecha de consulta: 03-IV-2021).
17 Wysocki, L. y McNicol, S., «Using comics as a research method», en Atkinson, P. A., Delamont, S., Cernat, A. & Williams, R. (eds), London, SAGE Research Methods Foundations, 2019, SAGE, pp. 3-4.

indexadas, algunas de las cuales se han convertido en los últimos años en referencias globales del estudio del medio. Una de las primeras fue *European Comic Art*, fundada en 2009 y perteneciente al grupo Berghahn Journals. En la actualidad es editada por Ann Miller (University of Leicester), Laurence Grove (University of Glasgow) y Anne Magnussen (University of Southern Denmark), y tiene quince números a sus espaldas. Un año después, en el 2010, vieron la luz los primeros números de otras dos revistas destacadas: *Studies in Comics* (grupo Intellect) y *Journal of Graphic Novels and Comics* (grupo Taylor & Francis). La primera es editada por Chris Murray (University of Dundee) y Julia Round (Bournemouth University) y ha publicado ya doce números, mientras que la segunda, quizás una de las revistas más importantes (y muy bien establecida en los escalafones académicos), acaba de publicar su decimotercer volumen y es editada por David Huxley y Joan Ormrod (ambos de Manchester Metropolitan University). La última en llegar fue *The Comics Grid* en 2011, editada en la actualidad por Ernesto Priego (City, University of London), Kathleen Dunley (University of Advancing Technology) y Peter Wilkins (Douglas College). Lo que diferencia a esta última del resto es que su contenido es 100 % de acceso abierto (*open access*).

A este panorama de revistas especializadas bien establecidas se le une un paisaje editorial igualmente prolífico, en especial durante la última década, que ha visto la publicación de numerosos volúmenes de gran interés.

La serie Studies in Comics and Graphic Novels de la editorial Palgrave comenzó en 2016 de la mano de Roger Sabin y hasta el momento hay publicados o previstos para su publicación más de veinte títulos. La variedad de textos publicados es amplísima y presentan investigaciones a la vanguardia del campo como es *Comics as Communication* (2019) de Paul Fisher Davies, una propuesta innovadora de metodología de análisis siguiendo un enfoque basado en las funciones del lenguaje de Michael Halliday pero aplicado al cómic. Davies parte de los estudios de semiótica funcional (*Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning* de Halliday en 1978; *Social Semiotics* de Hodge y Kress en 1988), pero al mismo tiempo toma cierta distancia del análisis semiótico tan influyente en los estudios de cómic gracias a la obra pionera de Umberto Eco *Apocalittici e integrati* (1964). Davies propone un modelo que, tal y como hacen las teorías del lenguaje, tiene en cuenta el uso del texto, los propósitos de los comunicadores, las elecciones de los creadores en la construcción de significados y la manera en que los destinatarios de dichos mensajes les dan

sentido.[18] Algunos libros publicados en esta serie pueden leerse como contrapunto de obras publicadas por otras editoriales, como UCL Press. Por ejemplo, *The Posthuman Body in Superhero Comics* (2016) de Scott Jeffery puede leerse en paralelo con *Posthumanism and the Latin American Graphic Novel* (2017), brevemente comentado más abajo. Asimismo, *Comics Memory* (2018), editado por Maaheen Ahmed y Benoît Crucifix, y *Documenting Trauma in* Comics (2020), coordinado por Dominic Davies y Candida Rifkind, incorporan los estudios de memoria en el análisis del cómic, como también hicieron los investigadores basados en el Reino Unido Jorge Catalá, Paulo Drinot y James Scorer en *Comics and Memory in Latin America* (Pittsburgh Univ. Press, 2017), que salió en versión española en 2019 en la editorial Cátedra.

Por otra parte, la británica Routledge es una de las más prestigiosas editoriales académicas a nivel mundial y en la actualidad forma parte del grupo Taylor & Francis. Cuenta con una serie de monografías y volúmenes colectivos llamada Routledge Advances in Comics Studies, editada por dos estadounidenses, Randy Duncan y Mattew J. Smith, y que ya ha visto publicados catorce libros en total desde 2015. La serie nació con la intención de promover la investigación sobre cómic desde la Teoría de la Comunicación, la Retórica y las Ciencias de la información, con el objetivo adicional de «acercar el estudio académico de cómics en Europa, Asia y Latinoamérica al mundo anglófono».[19] Los enfoques de las publicaciones son muy variados y destacan los acercamientos desde los estudios culturales, pero también se han publicado en los últimos años contribuciones importantes a la propia metodología de estudio y estado de la cuestión general de la disciplina como *Empirical Comics Research Digital, Multimodal, and Cognitive Methods* (2018) y *Comics Studies Here and Now* (2018). Curiosamente, no es la única serie de la editorial en la que se publican estudios de cómic, pues en su otra línea Routledge Research in Cultural and Media Studies han aparecido otros dos volúmenes importantes: *Comics and the Senses. A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels* (2014) y *Representing Multiculturalism in Comics and Graphic Novels* (2014).

18 Davies, P. F., Comics as Communication. A Functional Approach, 2019 Eastbourne, Palgrave, p. 3.

19 En inglés en el original: «bring European, Asian, African, and Latin American comics scholarship to the English speaking world» (traducción propia). Se pueden consultar los títulos en: https://www.routledge.com/Routledge-Advances-in-Comics-Studies/book-series/RACS (fecha de consulta: 01-IV-2021).

En 2015 la editorial universitaria UCL Press se convirtió en la primera editorial totalmente de libre acceso para lectores a través de su página web. Hasta el momento, entre su amplio catálogo, ha publicado dos libros teóricos sobre cómics en América Latina. *Posthumanism and the Latin American Graphic Novel* (2017) se enfoca en la interacción háptica en el cómic latinoamericano, expandiendo el marco teórico de los estudios de cómic más allá de la semiótica o la narratología hacia una experiencia lectora sensorial. El propósito del libro, escrito por Joanna Page y Edward King, es desarrollar nuevas metodologías de análisis que incorporen cómo la historieta actúa y reflexiona de manera específica sobre su materialidad como medio. Por su parte, en *Comics Beyond the Page in Latin America* (2020), volumen editado por James Scorer, se estudia el cómic desde su (in)materialidad a través de las comunidades digitales o físicas del cómic latinoamericano y su relación con el espacio urbano por medio de propuestas metodológicas para su uso pedagógico en un contexto educativo.

Cambridge University Press, la editorial académica de la Universidad de Cambridge, tiene una línea de guías introductorias a las diferentes disciplinas académicas llamadas en inglés *companions* y que son escritas por reconocidos expertos del campo en cuestión en un lenguaje académico pero accesible y con un precio razonable. Dada la popularidad y prestigio de esta serie, fue remarcable la publicación en 2017 de *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, editada por Stephen E. Tabachnick, aunque tres años antes el británico Hugo Frey y el belga Jan Baetens ya habían publicado en la misma editorial *The Graphic Novel: An Introduction* (2014). Más significativa si cabe es la publicación de *The Cambridge History of the Graphic Novel* en 2018 en un volumen de casi 400 páginas. La obra fue editada conjuntamente por los tres académicos que hemos nombrado en esta sección y forma parte de otra prestigiosa serie de volúmenes de referencia sobre la historia de diversas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales.

Pese a ser la editorial académica más grande del mundo (y quizás una de las de mayor prestigio), Oxford University Press, la editorial de la Universidad de Oxford, no destaca especialmente por la publicación de un gran número de estudios sobre cómics. Sin embargo, sí merece la pena señalar obras como *Visual metaphor and embodiment in graphic illness narratives* (2019), de Lisa El Refaie, y sobre todo la muy reciente *The Oxford Handbook of Comic Book Studies* (2020), editada por Frederick Luis Aldama. Como en el caso de las obras de Cambridge University Press mencionadas anteriormente, los *handbooks* de esta editorial pretenden ofrecer introducciones acreditadas y

estados de la cuestión de numerosas disciplinas. En este último volumen se destaca la importancia del momento que vive la disciplina: «Este es un momento crucial en nuestro campo, un momento de consolidación, de construcción institucional y de formación de un canon».[20] Una disciplina que, para Jacobs Dale, debe aspirar a ser una interdisciplina, «incorporando metodologías y maneras de pensar de los campos de la historia del libro y las ciencias de la comunicación a los Estudios de Cómic».[21]

2. 2. CONGRESOS Y EVENTOS CIENTÍFICOS

No cabe duda que la eclosión de los *Comics Studies* a nivel editorial que hemos intentando resumir en el apartado anterior no habría sido posible sin un similar auge de los encuentros científicos en torno al medio, que han proliferado notablemente en el siglo XXI, especialmente desde finales de la primera década. Es precisamente en estos eventos donde numerosos estudiosos del medio han presentado comunicaciones y paneles que más adelante se han convertido en artículos y monografías, además de servir de punto de encuentro para forjar las conexiones que estudiaremos en el siguiente apartado dedicado a departamentos y redes de investigación.

Uno de los primeros congresos fue el organizado por la International Bande Dessinée Society (bienal desde 2003), institución responsable de la ya mencionada revista *European Comic Art*. Desde 2011 ha aunado esfuerzos con la International Graphic Novel & Comics Conference (IGNCC), que ya se celebrababa desde 2009 con la colaboración del *Journal of Graphic Novels and Comics* y *Studies in Comics*, para organizar un congreso anual conjunto: el Joint Conference of the International Graphic Novel & Comics and the International Bande Dessinée Society (conocido como International Graphic Novel & Comics Conference o IGNCC). Cada edición es celebrada en una sede diferente, todas en el Reino Unido (salvo la celebrada en 2015 en el campus de la University of London en París y la de 2022, celebrada en Dún Laoghaire,

20 En inglés en el original: «This is a crucial moment in our field, a moment of consolidation, institution building, and canon formation» (traducción propia). Woo, B., «"What Kind of Studies Is Comics Studies?"», en Aldama, F. L. (ed.) The Oxford Handbook of Comic Book Studies, Oxford, Oxford University Press, 2019, https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190917944.001.0001/oxfordhb-9780190917944-e-1 (fecha de consulta: 01-IV-2021).

21 En inglés en el original: «incorporating methodologies and ways of thinking from the fields of book history and media studies into comics studies» (traducción propia). Dale, J., «Comics as Interdiscipline», en Aldama, F. L. (ed.), The Oxford Handbook of Comic Book Studies, Oxford, Oxford University Press, 2019, https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190917944.001.0001/oxfordhb-9780190917944-e-38 (fecha de consulta: 01-IV-2021).

Irlanda). Las sedes son siempre universidades (entre las cuales destacan la Manchester Metropolitan University, donde se ha celebrado en cuatro ocasiones), con la notable excepción de la British Library en 2014 (coincidiendo con la exposición Comics Unmasked. Art and Anarchy in the UK). Se trata probablemente de la cita académica más importante del año de la disciplina, pues el encuentro suele durar de cuatro a cinco días y se celebran un gran número de paneles, talleres y conferencias plenarias. Durante el congreso se otorga también The Sabin Award for Comics Scholarship a la mejor comunicación de un estudiante de posdoctorado.

Comics Forum (once ediciones, anualmente desde 2009 a 2019 excepto 2016; edición de 2020 celebrada en línea) es otra de las citas obligadas. El evento nació en 2009 de la mano de Ian Hague como una actividad académica ligada a Thought Bubble, uno de los festivales de cómics más multitudinarios del país que se celebraba anualmente en la ciudad de Leeds, hasta que cambió de sede a Harrogate en 2019. El congreso suele durar dos días y girar en torno a un tema en concreto. Comics Forum funciona también como una plataforma *online*[22] (desde 2011) que publica material frecuentemente, incluidos artículos de investigación, entrevistas, noticias sobre congresos, un directorio de investigadores y un resumen mensual de noticias académicas sobre cómic en el mundo universitario elaborado por corresponsales en diferentes países.

El congreso de cómics más importante de los que tienen lugar en la capital es Transitions: New Directions in Comics Studies, que se viene celebrando anualmente desde 2010 (excepto en los años 2017, 2019 y 2020). La primera edición de Transitions: New Directions in Comics Studies fue organizada por Tony Venezia (ayudado por Paul Gravett y Roger Sabin), que tras acudir a la primera edición de Comics Forum en Leeds decidió impulsar un evento similar en Londres: «Estaba motivado tras haber asistido y participado en el primer Comics Forum en Leeds que Ian Hague había organizado en 2009, y sentí que debería por lo menos intentar montar algo similar en Londres, aunque quizás a menor escala».[23] En la actualidad Transitions forma parte del Comica London International Comics Festival y

22 https://comicsforum.org/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

23 En inglés en el original: «I was motivated by having attended and spoken at the first Comics Forum in Leeds that Ian Hague had organised in 2009, and felt that I should at least try and stage something similar, though perhaps on a smaller scale, in London» (traducción propia). LETHEM, J., «The Indisciplined Middle Space by Tony Venezia», Comics Forum, https://comicsforum.org/2011/10/27/the-indisciplined-middle-space-by-tony-venezia/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

se celebra en Birkbeck, University of London. Pese a que el Reino Unido es un país centralizado que económicamente depende (desafortunadamente, para muchas voces críticas del país) en gran medida de lo que ocurre en Londres, en este caso tenemos que señalar que se trata del único evento de periodicidad regular en la capital. Se trata de un congreso que solo dura un día, pero el hecho de que se celebre en la capital y que no tenga coste de inscripción alguno (ni siquiera para los ponentes) lo ha convertido en un encuentro obligado en el panorama de congresos del país, especialmente entre los estudiantes de posgrado y de tesis, que a menudo comparten las presentaciones con pesos pesados de la disciplina como Roger Sabin o Mel Gibson. A diferencia de otros congresos, Transitions no suele tener un tema concreto cada año, sino que pretende, como su subtítulo indica, hacer un sondeo de las últimas tendencias en la investigación de cómic y estimular el debate desde una perspectiva marcadamente multidisciplinar.

El Lakes International Comic Art Festival (LICAF) es un festival anual de cómics que se celebra desde 2013. El evento ha ido creciendo en los últimos años hasta convertirse en el más grande del país, con gran apoyo institucional local e intentando imitar el éxito del modelo del Festival de Angoulême (Kendal, el lugar donde se celebra, es una pequeña ciudad al norte del país). Como en el caso de Comics Forum, celebrado durante el festival Thought Bubble, LICAF organiza desde 2017 unas jornadas de un día originalmente llamadas Academic Sessions y actualmente conocidas como Comics Up Close - New Perspectives in Comics Art. El carácter del encuentro se encuentra a caballo entre lo divulgativo y lo académico, y es normalmente organizado por el equipo de ReOPeN de Lancaster University, con participación de académicos y autores, tanto internacionales como del Reino Unido.

Graphic Brighton (seis ediciones hasta la fecha, anual de 2014 a 2022, con una pausa en 2020) es un festival/conferencia ligado a la University of Brighton y organizado por Barbara Chamberlin, Alex Fitch[24] y Elle Whitcroft. Destaca el hecho de que, como Transitions, suele ser gratuito y explora un tema diferente cada año, con la peculiaridad de que muestra especial interés por el carácter interdisciplinar del medio (medicina gráfica en particular, así como conexiones con otras disciplinas como la música o la arquitectura). Brighton, por otra parte, ha sido la sede en dos ocasiones (2013 y 2019) del

24 Alex Fitch dirige un programa de radio mensual llamado Panel Borders: https://panelborders.wordpress.com/category/panel-borders/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

congreso internacional anual Graphic Medicine Conference (celebrado normalmente en ciudades de América del Norte o Reino Unido desde el 2010).

Otras instituciones han organizado en los últimos años congresos que quizás todavía es pronto para considerar regulares. Comics Crossroads (dos ediciones en 2016, junio en la University of Kent, Canterbury, y octubre en The Courtauld Institute of Art, Londres) surgió con el objetivo de facilitar la interacción entre académicos consagrados de la disciplina y jóvenes académicos y estudiantes de postgrado, desde un acercamiento multidisciplinar al cómic y para evitar el riesgo de «la fragmentación, ya que los estudiosos atrincherados en una tradición no son conscientes de las contribuciones importantes que se realizan en otras tradiciones».[25] Por otra parte, la red de investigación Oxford Comics Network, de la cual se habla más adelante, ha organizado hasta la fecha dos congresos. El primero, Documenting Trauma: Comics and the Politics of Memory, tuvo lugar en 2017 y se centró en el estudio del trauma y la memoria; el segundo, Comics and Travel, se celebró en 2019 y giró en torno a las relaciones entre el cómic y los viajes.

Por último, cabe destacar la existencia de otros congresos sin continuación como, entre muchos otros: Women in comics (New Hall Art Collection, Cambridge, 2009), Comics and Conflicts. Stories of War in Comics, Graphic Novels & Manga (Imperial War Museum, Londres, 2011), Comics and Nation (Bangor, 2017), Drawing on the Past: the pre-modern world in comics (Institute of Classical Studies, University of London, 2018) o Fluid Images — Fluid Text: Comics' Mobility Across Time, Space and Artistic Media (Cardiff University, 2020). Asimismo, es preciso señalar que la presencia de paneles y ponencias sobre estudios de cómics en congresos no especializados en este campo de estudio ha aumentado de manera exponencial en los últimos años. Esa presencia es muy relevante en términos de visibilidad y normalización del estudio académico del cómic. A modo de ejemplo, en 2018, Lydia Wysocki y Jorge Catalá organizaron el panel «Comics as Research Method» en la conferencia anual del National Centre for Research Methods. Era la primera vez que se presentaba un panel por entero dedicado al cómic en esta importante conferencia que reúne a investigadores de todo el país para compartir iniciativas innovadoras respecto a la utilización de nuevos métodos

25 En inglés en el original: «fragmentation as scholars entrenched in one tradition are unaware of the important contributions being made in others» (traducción propia). «Antonio Lázaro-Reboll at Comics Crossroads», Blogs University of Kent, https://blogs.kent.ac.uk/staff-student-news/2016/06/24/6889/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

de investigación.[26] Por otra parte, otros congresos y/o grupos de investigación en torno a la imagen cada vez prestan más atención al cómic, como por ejemplo el SWIG (Scottish Word and Image Group).[27]

2. 3. DEPARTAMENTOS Y REDES DE INVESTIGACIÓN

El panorama de los estudios de cómic en los estudios de grado en lengua y cultura inglesa[28] fue el motivo de una mesa redonda en la tercera conferencia internacional de cómics celebrada en la Universidad de Bournemouth en 2012. En dicho panel participaron Paul Williams (Exeter), Chris Murray (Dundee), Matt Green (Nottingham) y Dean Chan (Perth, Australia).[29] Paul Williams ha enseñado en los últimos años un curso para alumnos de tercer año universitario titulado «The Graphic Novel» que introduce a los estudiantes al canon internacional de novelas gráficas desde la década de 1980. Además, entre 2014 y 2016, Williams obtuvo una beca de investigación del Arts and Humanities Research Council (AHRC) dedicada al estudio del cómic con la que consiguió organizar la curadoría junto al Cartoon Museum en Londres de la exposición The Great British Graphic Novel (abril-Julio 2016), visitada por más de 10.000 personas.[30]

Además de la presencia del cómic en asignaturas de grado de Literatura inglesa y otras lenguas,[31] destaca especialmente la presencia de una

26 Para leer un resumen del panel en cuestión se puede acceder a través del siguiente enlace: https://www.ncrm.ac.uk/news/show.php?article=5536 (fecha de consulta: 01-IV-2021).

27 http://www.scottishwordimage.org/previous.htm (fecha de consulta: 01-IV-2021).

28 Para ampliar sobre las posibilidades didácticas del cómic en el aula, se puede consultar Issa, S., «Comics in the English classroom: a guide to teaching comics across English studies», Journal of Graphic Novels & Comics, vol 9, 4, 2018, https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1355822 (fecha de consulta: 03-IV-2021).

29 Chan también compartió su experiencia en el departamento de Cine y Televisión y Artes Audiovisuales en la Universidad de Curtin en Perth, Australia. Esta mesa redonda se recogió posteriormente en: Williams, P., Murray, C., Green, M. & Chan, D., «The academic study of comics within degree programmes in English literature», Journal of Graphic Novels & Comics, vol. 5, 2014 - Issue 2.

30 Se puede consultar más información en este vínculo: https://ahrc.ukri.org/research/readwatchlisten/imagegallery/gb-graphic-novels/ (fecha de consulta: 01-IV-2021). No hay espacio en este artículo para tratar el protagonismo que ha ganado el cómic en el ámbito museístico, en el que destacan exposiciones como Hypercomics (Pump House Gallery, 2010), 100 women making comix (House of Illustration, 2016), Comics Unmasked. Art and Anarchy in the UK (British Library, 2014) o Manga (British Museum, 2019), además del Cartoon Museum, que abrió sus puertas en 2006 y fue ampliamente renovado en 2019.

31 Como en español, en la asignatura Understanding Contemporary Spain through Graphic Novels, impartida por Enrique del Rey Cabero en 2020 (University of Exeter); Latin American Comics que estuvo vigente de 2011 a 2015 o Cultura Popular en España y América Latina desde 2016 con abundante presencia de cómics en el programa, enseñadas ambas por Jorge Catalá en Newcastle

carrera de tres años en facultades de Bellas Artes (en Staffordshire University[32] y Leeds Arts University[33]) y varios másters de estudios de cómic: BA in Comics and Graphic Novels (Teesside University),[34] Comics & Graphic Novels MDes y Comics & Graphic Novels MLitt (University of Dundee),[35] MA in Comics Studies (University of East Anglia)[36] o BA Graphic Novel (Leeds Arts University).[37]

Algunas universidades e instituciones cuentan asimismo con archivos especializados de cómic. Entre muchos otros, destacan Dundee Comics Collection,[38] Cartoon Museum Library,[39] Comic Book Collection[40] y Les Coleman Collection[41] (London College of Communication), Marie Duval Archive,[42] Santander Collection of Hispanic Comics and Graphic Literature[43] o British Cartoon Archive (University of Kent).[44]

Además de en los propios currículos educativos, el estudio del cómic en el Reino Unido se ha desarrollado de manera destacada en el ámbito de las redes de investigación y otras instituciones. Uno de los conglomerados más importantes se encuentra en Dundee, ciudad escocesa ligada en el imaginario británico a la mítica revista de cómic infantil *The Beano*, publicada desde 1938 por DC Thomson Comics. En la actualidad, unidas a la ya mencionada University of Dundee, se encuentran otras instituciones que combinan el estudio del cómic con su creación y divulgación en proyectos participativos

---

University; o el curso Spanish Graphic Novels in the 21st Century de Ángela Dorado Otero en 2019 (Queen Mary-University of London)

32 https://www.staffs.ac.uk/course/cartoon-comic-arts-ba#contents (fecha de consulta: 01-IV-2021).

33 https://www.leeds-art.ac.uk/study/undergraduate-courses/ba-hons-comic-concept-art/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

34https://www.tees.ac.uk/undergraduate_courses/Art_&_Design/BA_(Hons)_Comics_and_Graphic_Novels.cfm (fecha de consulta: 01-IV-2021).

35 https://www.dundee.ac.uk/subjects/comics (fecha de consulta: 01-IV-2021).

36 https://www.uea.ac.uk/course/postgraduate/ma-comics-studies (fecha de consulta: 01-IV-2021).

37 https://www.leeds-art.ac.uk/study/postgraduate-courses/ma-graphic-novel/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

38https://www.dundee.ac.uk/media/dundeewebsite/archives/documents/Comics%20source%20list%2020131121.pdf (fecha de consulta: 01-IV-2021).

39 https://www.cartoonmuseum.org/collection (fecha de consulta: 01-IV-2021).

40 https://archives.arts.ac.uk/Calmview/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CB (fecha de consulta: 01-IV-2021).

41https://archives.arts.ac.uk/CalmView/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=LCO (fecha de consulta: 01-IV-2021).

42 https://www.marieduval.org/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

43 https://www.cardiff.ac.uk/special-collections/subject-guides/illustrated-sources/comics-and-graphic-novels (fecha de consulta: 01-IV-2021).

44 https://www.cartoons.ac.uk/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).

que cuentan con el público general como Dundee Comics Creative Space,[45] Ink Pot Comics Studio o Scottish Centre for Comics Studies.[46] En Dundee, por tanto, no solo existen cursos de creación y estudio del medio (con académicos contratados específicamente para llevar a cabo investigación sobre cómics), sino que también se publican frecuentemente obras breves para el público en general en el ámbito de la Medicina Gráfica[47] sobre temas como la celiaquía, el suicidio y recientemente la pandemia.

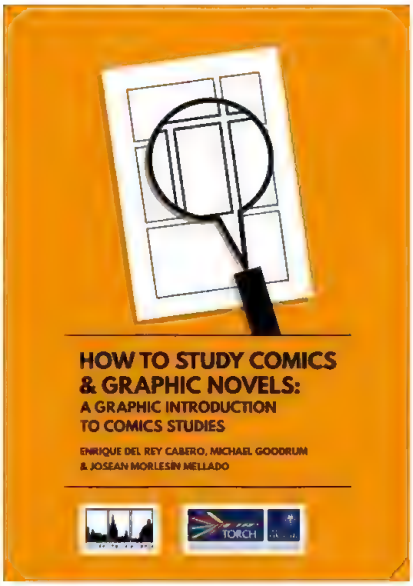


Fig. 1. Portada de How to Study Comics & Graphic Novels: A Graphic Introduction to Comics Studies

La red de investigación Oxford Comics Network[48] (hasta 2018 conocida como Comics and Graphic Novels: the Politics of the Form) nació en 2016 y fue coordinada por el investigador postdoctoral Dominic Davies hasta mayo 2018. A partir de ese momento fue coordinada por Michael Goodrum y Enrique del Rey Cabero, incorporándose Leen Van Broeck en 2019, hasta la llegada de la nueva coordinadora, Alexandra Lloyd, en 2021. Se trata de una red de investigación que forma parte de TORCH (The Oxford Research Centre in the Humanities), un centro de investigación de las humanidades que funciona como una «red de redes» con temas y objetivos muy diversos y que a menudo busca colaboraciones con instituciones más allá de la universidad. Hasta el momento se han celebrado 46 seminarios y dos conferencias internacionales. La red ha establecido colaboraciones con académicos de otras instituciones como José Antonio Morlesín (Universidad del País Vasco), con quien ha publicado *How to Study Comics & Graphic Novels: A Graphic Introduction to Comics Studies* [fig. 1], una guía de estudio a los *Comic Studies* en forma de cómic[49] que está siendo traducida en la actualidad a once idiomas en colaboración con diversas instituciones internacionales.

45 https://dundeecomicscreativespace.com/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).
46 https://scottishcomicstudies.com/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).
47 https://scottishcomicstudies.com/publications/ (fecha de consulta: 01-IV-2021).
48 https://www.torch.ox.ac.uk/comics (fecha de consulta: 01-IV-2021).
49 Del Rey Cabero, E, Goodrum, M. y Morlesín Mellado, J., How to Study Comics & Graphic Novels. A Graphic Introduction to Comics Studies, Oxford, TORCH (University of Oxford), 2021,

GNC ReOPeN,[50] fundada en 2017 en la Lancaster University, es una red de investigación dirigida por Natasa Lakcovick y Andrew Tate que se centra en el cómic desde la perspectiva de sus posibles aplicaciones en el ámbito educativo (no solo universitario), con un destacado trabajo de elaboración de materiales y recursos didácticos para incluir el cómic en los currículos escolares y otros proyectos de inclusión social y medicina gráfica. Además de su ya mencionada contribución a la organización de las sesiones académicas del festival LICAF, destacan dos iniciativas. La primera es el nombramiento, en colaboración con dicho festival, de un Comics Laureate: un autor o autora de cómic que ejerce de «embajador» promoviendo el cómic en diferentes encuentros por todo el país. El primero fue Charlie Adlard (2016-2019), la segunda fue Hannah Berry (2019-2021) y el actual es Stephen L. Holland (2021-2023). La segunda iniciativa fue el nombramiento en 2016 de Benoît Peeters como Professor in Graphic Fiction and Comic Art, lo que se anunció como «el primer catedrático de cómic en el Reino Unido». Peeters, aunque reside en el continente, colabora frecuentemente con la Lancaster University, ReOPeN y LICAF a lo largo del año.

El Comics Research Hub[51] fue fundado en 2019 y presume de ser uno de los conglomerados más potentes en cuanto a número de miembros (25, a los que hay que sumar siete miembros asociados). La red está especialmente centrada en proyectos de investigación y en atraer a doctorandos (en su página web actual aparecen nueve doctorados en curso[52] y uno finalizado).

La mencionada Applied Comics ha organizado hasta la fecha diversas actividades siempre teniendo como premisa principal la aplicación del cómic para fines específicos. Un ejemplo es *Asteroid Belter* (se tiraron 10.000 ejemplares), obra en la que colaboraron 76 artistas, escritores y científicos y que contó con el apoyo del ayuntamiento de Newcastle. Más recientemente con motivo de la conmemoración de Newcastle como Freedom City en 2017 (entre otras celebraciones se recordaba el doctorado Honoris Causa otorgado a Martin Luther King en 1967 por Newcastle University pocos meses antes de su asesinato) Lydia Wysocki editó el cómic de 16 páginas *Freedom City Comics* con

https://issuu.com/oxfordcomicsnetwork/docs/how_to_study_comics____graphic_novels-a_graphic_int (fecha de consulta: 27-IV-2021).

50 http://wp.lancs.ac.uk/reopen/about/ (fecha de consulta: 27-IV-2021).

51 http://comicsresearch.arts.ac.uk/ (fecha de consulta: 27-IV-2021).

52 http://comicsresearch.arts.ac.uk/research/current-phd-research/ (fecha de consulta: 01-IV-2021)

colaboraciones entre artistas e investigadores.[53] En 2019 el evento Comics & Research congregó a más de 60 investigadores de las ciencias sociales, humanidades y la facultad de medicina para debatir sobre las posibilidades entre el medio y su aplicación a la investigación. Finalmente, la incansable labor de Wysocki también se tradujo en el activismo sindical por las huelgas nacionales del sector universitario de 2018-2020 en defensa de la equiparación salarial entre hombre y mujeres, en contra de la precarización del sector y por unas pensiones dignas. Wysocki publicó una entrega diaria de *Strike comics* durante los 14 días de huelga que estuvieron disponibles en material impreso en las oficinas del sindicato UCU de Newcastle University y también *online* a través de la cuenta de UCU en Twitter. En 2021, Wysocki publicó en colaboración con A. Murphy y L. Murphy la guía *Applied Comics Collaborations: Ways for humanities and social science researchers to work together with comics creators* [fig. 2].[54]

Una de las redes de más reciente creación es The Cardiff Comics Storytelling Network (Cardiff University), fundada en 2019 por Lisa El Refaie. Todavía no se han concretado demasiadas propuestas, pero Cardiff Universiy es una institución con una presencia importante de académicos que estudian el cómic (además de El Refaie, están afiliados investigadores como Ryan Prout y Tilman Altenberg), además del hecho de que la institución cuenta con la ya mencionada Santander Collection of Hispanic Comics and Graphic Literature.

Fig. 2. Portada de Applied Comics Collaborations. *Cortesía de Lydia Wysocki en Newcastle*

53 Aquí se puede leer el cómic en línea: https://research.ncl.ac.uk/fccomics/readthecomic/ (fecha de consulta: 04-IV-2021).

54 La guía es accesible en el siguiente enlace: http://appliedcomicsetc.com/collaborations (fecha de consulta: 27-IV-2021).

3. CONCLUSIONES

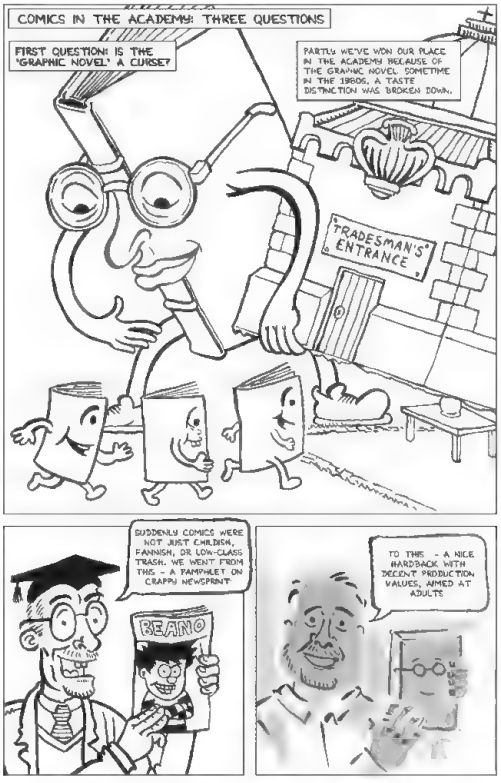

COMICS IN THE ACADEMY: THREE QUESTIONS
FIRST QUESTION: IS THE 'GRAPHIC NOVEL' A CURSE?
PARTLY WE'VE WON OUR PLACE IN THE ACADEMY BECAUSE OF THE GRAPHIC NOVEL. SOMETIME IN THE 1960S, A TASTE DISTINCTION WAS BROKEN DOWN..
'TRADESMAN'S' ENTRANCE
SUDDENLY COMICS WERE NOT JUST CHILDISH, FANNISH, OR LOW-CLASS TRASH. WE WENT FROM THIS - A PAMPHLET ON CRAPPY NEWSPRINT
BEANO
TO THIS - A NICE HARDBACK WITH DECENT PRODUCTION VALUES, AIMED AT ADULTS

Fig. 3. ¿Es la novela gráfica una maldición?
Cortesía de John Miers y Roger Sabin

En su conferencia de aceptación de cátedra traducida por John Miers al lenguaje del cómic[55] en 2019, Roger Sabin se plantea tres preguntas sobre el futuro de los Estudios de Cómics en el ámbito universitario: 1) ¿Es la novela gráfica una maldición? [fig. 3] 2) ¿Se están instrumentalizando los estudios de cómic? 3) ¿Deberían ser los estudios de cómics una disciplina? La primera pregunta va más allá de la conocida discusión sobre si la etiqueta «novela gráfica» es simplemente una estrategia de márquetin comercial y reflexiona sobre la contribución del formato novela gráfica para popularizar de manera amplia el cómic en el ámbito universitario. Con todas las bondades de una mayor aceptación también se ha producido una colonización de los departamentos de literatura sobre el cómic que se han aproximado al medio como si se tratara de una novela. Sin embargo, los departamentos de arte han sido lentos en la incorporación del cómic en sus programas e investigaciones. Para Sabin, el término «novela gráfica» ha sido útil para contribuir a posicionar el cómic dentro del canon en el ámbito universitario, pero su excesiva dependencia deja de lado otras manifestaciones de cómic como las tiras o el cómic digital. El reto está en pensar más allá de la «novela gráfica» y de la noción de prestigio literario que el término conlleva.

55 Disponible en: https://issuu.com/ualresearch/docs/rogersabin_professorialplatform_iss (fecha de consulta: 04-IV-2021).

La segunda pregunta [fig. 4] tiene como trasfondo la crisis económica de 2008 y la instrumentalización de las artes que, de acuerdo a parámetros utilitaristas, debían ser «útiles», es decir, generar financiación para proyectos y contribuir a la sociedad de alguna manera. En este sentido las ciencias (sociales) ven en el cómic la posibilidad de que sus investigaciones tengan mayor impacto. Incluso algunas de las líneas de trabajo más actuales como la medicina gráfica encajan perfectamente dentro de la «utilidad» sin desmerecer el rigor y avanzar en los estudios de cómic. Pero un enfoque demasiado centrado en las aplicaciones de cómic (o Applied Comics) podría desestimar muchas otras líneas de trabajo que también hacen avanzar el campo pero que tienen, *a priori*, menor «impacto».

SECOND QUESTION:
IS COMICS STUDIES BECOMING INSTRUMENTALISED?
SOME OF US IN THIS ROOM WORK IN UNIVERSITIES, AND SO WE ARE FAMILIAR WITH THE WAY IN WHICH AN IMPACT AGENDA HAS TAKEN THEM OVER.
IT BASICALLY FOLLOWED THE 2008 FINANCIAL CRASH. THUS, THE ARTS HAVE TO BE 'USEFUL' – THEY HAVE TO MAKE MONEY, OR PUT STUDENTS IN JOBS, OR CONTRIBUTE TO SOCIETY IN SOME WAY.
SO, IT'S INEVITABLE THAT WE'RE SEEING MORE RESEARCH INTO HOW COMICS CAN BE USEFUL IN SCHOOLS, IN THE LEGAL PROFESSION, IN MEDICINE, AND SO ON. IN OTHER WORDS, HOW THEY CAN BE INSTRUMENTALISED. AND THAT'S FINE. THERE'S NOTHING WRONG WITH THAT KIND OF RESEARCH.
SO, THE SCIENCES AND SOCIAL SCIENCES LOVE COMICS BECAUSE THEY CAN MAKE THEIR WORK MORE IMPACTFUL.
MY COLLEAGUE DR IAN HORTON HAS CALLED THIS KIND OF APPROACH 'APPLIED COMICS'. AND ONCE YOU APPLY THIS REMARKABLE ARTFORM TO DIFFERENT AREAS OF LIFE, REMARKABLE THINGS HAPPEN. HERE, I JUST WANT TO POINT TO THREE EXAMPLES OF WORK BY MY FORMER PHD STUDENTS!
THIS IS JOHN MIERS – WHO IS LOOKING AT VISUAL METAPHORS FOR CHRONIC ILLNESS,
THIS IS SIMON GRENNAN, WHO CO-PRODUCED A COMIC ABOUT DEMENTIA USING FEEDBACK FROM CARE WORKERS.
Parables of Care
AND THIS IS PEN MENDONCA WHO HAS DEVELOPED A NEW SYSTEM OF ETHICAL CARTOONING, AS APPLIED TO THE WELLBEING OF DIFFERENT MARGINALISED GROUPS OF PEOPLE.
WE NEED TO
ALL THESE PROJECTS ARE MAKING THE WORLD A BETTER PLACE. THIS KIND OF WORK FITS THE IMPACT AGENDA PERFECTLY, AND INDEED THIS UNIVERSITY'S STRATEGY REMIT, VERY WELL

Fig. 4. Homenaje a The Harvey Pekar Name Story *de Roger Crumb y Harvey Pekar. Cortesía de John Miers y Roger Sabin*

La tercera y última reflexión de Sabin apunta a ese momento de transición que experimentan en la actualidad los estudios de cómic desde la consolidación del campo hasta, posiblemente, convertirse en una disciplina. La interdisciplinariedad en la investigación del cómic es una de sus fortalezas y la flexibilidad con la que ha contado (estudios de comunicación, lingüísticos, artísticos, estudios culturales, fílmicos o de cultura visual) podría resentirse al confirmar un aparato teórico y metodológico definido (una disciplina) desde un enfoque demasiado academicista. Como se puede apreciar, las tres preguntas son dardos que animan a seguir pensando el futuro de los estudios de cómic.

A estas reflexiones de Sabin, para finalizar podríamos extraer nuestras siguientes conclusiones de la panorámica expuesta en este artículo en torno a los estudios de cómic en el Reino Unido:

1. La calidad y cantidad de publicaciones, además de la implicación de editoriales potentes, es un hecho innegable. Esta coyuntura abre espacios a más colegas para que puedan publicar sus investigaciones.

2. La cantidad de redes de investigación, másters, asignaturas, congresos y eventos es notable y apunta a una consolidación de la investigación sobre el cómic que viene para quedarse.

3. Algo muy destacable es que muchos investigadores son contratados precisamente para estudiar cómic, una situación que dista mucho de ser equivalente al caso español.

4. Salvo excepciones, la investigación (especialmente en cuanto al andamiaje teórico) peca de ombliguista y se circunscribe en no pocas ocasiones al ámbito anglosajón (Reino Unido, Estados Unidos, Canadá, Australia, etc.) ya que pocas personas leen otro idioma además del inglés. Cabe hacer una excepción respecto a los estudiosos del cómic que integran los departamentos de lenguas modernas (algunos de ellos ya mencionados en el presente artículo), ya que la diversidad cultural que aportan facilita puentes entre investigadores y marcos teóricos «anglosajones» y los aportes desde otras lenguas como el francés, el español o el italiano. Por razones de espacio no podemos expandir el presente artículo hacia departamentos de español, francés o japonés, aunque reconocemos que es un área que necesitaría un estudio en profundidad.

5. El contraste con el mercado editorial ofrece un panorama en el que la diversidad y la alta calidad de los cómics españoles publicados en los últimos 20 años se diferencia del caso británico que, salvando honrosas excepciones, importa mucho material de los EE.UU. Sin embargo, en cuanto a la obra académica, la industria editorial británica se ha diversificado y quizá haya acogido los estudios sobre cómic con mayor decisión que en España en un número destacado de editoriales y revistas específicas. Es cierto que contamos con excelentes editoriales especializadas en cómic como la serie Grafikalismos de la Universidad de León, dirigida por José Manuel Trabado Cabado, y el interesantísimo proyecto personal de Kiko Sáez de Adana al frente de Marmotilla, además de la serie Signo e Imagen de Cátedra. No obstante, el tamaño del mercado editorial académico en inglés es mayor que el español y esa puede ser una de las razones de tal diferencia.

6. La comparación con otras manifestaciones culturales puede resultar útil hasta cierto punto. Suelen compararse los estudios de cómic en la actualidad con la situación que experimentaron los estudios de cine en la década de 1960, pero aunque existe un tejido de creadores amplio en ambos medios, las industrias de cine y cómic son muy diferentes y su impacto social y económico también. Por tanto, la proliferación de departamentos de cine en el Reino Unido en las últimas décadas debe tomarse con cautela y no necesariamente como el siguiente paso de los estudios de cómic.

4. Reseñas de publicaciones científicas

***NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC*, SEGUNDA ÉPOCA, 3,**
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2021

Detalle de la portada de: María Lorenzo Hernández, *La imagen animada. Una historia imprescindible*, Madrid, Diábolo Ediciones, 2021

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Un viaje esencial por el cine de animación

An essential journey through animated cinema

Reseña de: LORENZO HERNÁNDEZ, M., *La imagen animada. Una historia imprescindible*, Madrid, Diábolo Ediciones, 2021.

Ana Asión Suñer

Universidad de Zaragoza
anassu@unizar.es

Código ORCID:
https://orcid.org/0000-0002-4850-7869

Referencia: Asión Suñer, A., «Un viaje esencial por el cine de animación», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 121-123.

Soñar con otros mundos, imaginar lugares lejanos y criaturas mágicas parecen *a priori* acciones reservadas a un público que todavía no ha alcanzado la edad adulta. Un mecanismo de defensa ante una realidad, en numerosas ocasiones, cruel e injusta. Sin embargo, la infantilización de este tipo de comportamientos ha ido quedando obsoleta con el paso del tiempo. En la actualidad se ha normalizado que la búsqueda de emociones a través de este tipo de experiencias es compartida por todos los públicos, sin importar su edad. El consumo de cómic y cine de animación así lo demuestra, tratándose en la actualidad de dos de los medios de masas más populares entre la población.

Manifestaciones que durante décadas han tenido que sufrir la marginación hacia un sector muy concreto de usuarios, aparecen hoy en día como dos de las potencias culturales más asentadas a nivel internacional.

María Lorenzo es autora de *La imagen animada. Una historia imprescindible*, un recorrido por el audiovisual de animación que demuestra la riqueza y variedad de propuestas y artífices que aparecen ligados a ella a lo largo de la historia. Profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, posee una trayectoria profesional muy ligada al mundo de la animación. Directora de la revista *Con A de animación*, sus cortometrajes -*Retrato de D.* (2004), *La flor carnívora* (2009), *La noche del océano* (2015), *Impromptu* (2017)- han recibido numerosos premios y selecciones en festivales internacionales. Además, ha publicado artículos en diversas revistas y colaborado en obras colectivas como *Animated Landscapes. History, Form and Function* (2015, Bloomsbury) o *Mantener alejado del alcance de los niños. Animación para adultos* (2016, Sendemà).

En esta ocasión María Lorenzo asumió el reto de condensar, de manera amena y accesible, décadas de historia de una parcela audiovisual que ha despertado interés en todos los rincones del planeta:

> Este libro está destinado a explicar la historia de la animación de manera sencilla y comprensiva, accesible para cualquier persona que tenga interés en el cine o que sea aficionada a la animación. El objetivo es el de desvelar las más fascinantes historias de la que es, sin dudar, una de las manifestaciones artísticas más ubicuas de la actualidad (p. 8)

Para lograr su cometido propone un recorrido a través de ocho capítulos, perfectamente ordenados y en coherencia con el contenido expuesto: 1. El cine, una ventana a lo imaginario. 2. Una intersección entre cómic y cine. 3. ¡A la Vanguardia! 4. Pioneros del *stop-motion*. 5. El *cartoon* en la época dorada de Hollywood. 6. Animación en los países de la esfera socialista. 7. Gigantes de la animación. 8. Orígenes de la animación por ordenador. Más de 300 páginas donde conviven los trabajos de los pioneros -con especial atención en el primero de los apartados a Georges Méliès, James S. Blackton y Segundo de Chomón- con aquellos que pusieron los cimientos de la práctica de la animación desde un punto de vista creativo e industrial (Émile Cohl y Winsor McCay) hasta llegar a la actualidad con la irrupción de las últimas tecnologías. Otro de los méritos de la publicación es dar cabida a la amplia variedad de técnicas utilizadas para dar vida a este tipo de imágenes -el mejor ejemplo es sin duda la sección dedicada al *stop-*

motion-, su evolución y la experimentación por la que optaron algunos artistas como Walter Ruttman, Oskar Fischinger, Lotte Reiniger o Paul Grimault.

Un lenguaje claro y cercano, no exento de rigurosidad y erudición, que permite profundizar en conocidos autores, títulos y estudios (Walt Disney, Pixar), descubrir otras cinematografías -sobre todo las relativas a Europa del Este- y comprobar las dificultades que ha atravesado el medio durante décadas. Éxitos y fracasos que han construido una forma diferente de hacer arte. Por la naturaleza de esta revista, resulta necesario dedicar un espacio al capítulo dos, centrado en la estrecha relación entre cómic y cine. Como señala la autora:

> La tira cómica de prensa fue un inestimable precedente para el desarrollo inicial de la animación, así como para su afianzamiento comercial e industrial. [...] Son también años de experimentación y descubrimientos en un campo donde aún era nuevo todo. (p. 31)

Llama la atención en este apartado cómo, al margen del repaso a las trayectorias de Cohl, McCay o los estudios Fleischer, se menciona también el caso de Quirino Cristiani, autor del primer largometraje de animación de la historia: una sátira política titulada *El apostol* (1917) protagonizada por el presidente argentino Hipólito Yrigoyen.

Un valor añadido a *La imagen animada. Una historia imprescindible* ha sido acompañar el texto con una extensa nómina de ilustraciones, un complemento perfecto y necesario para sacar partido a una investigación que sin duda servirá de referente entre expertos y aficionados a la materia. Una vez concluida su lectura, el lector comprueba el acierto de las palabras de María Lozano en su introducción: «La forma de uso ideal de este libro sería cogerlo con una mano y tener Internet al alcance de la otra: el libro es una guía, pero la búsqueda es lo que completa la experiencia» (p. 9). El resultado es por tanto una publicación transmedia, cuyos límites quedan a merced del propio lector.

Il medium irriducibile. Viaggio nella complessità del fumetto

The irreducible medium. Journey into the complexity of comic

Reseña de: Bindi, V. e Raffaelli, L., *Che cos'è un fumetto*, Roma, Carocci editore, 2021.

Lorenzo Barberis

Lo Spazio Bianco
lorenzobarberis@gmail.com

Código ORCID:
https://orcid.org/0000-0001-8626-7213

Marco D'Angelo

Lo Spazio Bianco
marcodangelo@hotmail.it

Código ORCID:
https://orcid.org/0000-0002-3315-6111

Simone Rastelli

Lo Spazio Bianco
simone.rastelli@gmail.com

Código ORCID:
https://orcid.org/0000-0002-7170-7842

Referencia: Barberis, L., D'Angelo, M. y Rastelli, S., «Il medium irriducibile. Viaggio nella complessità del fumetto», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 125-129.

Sumario: 1. Coordinate di lettura: tra forme e formati. 2. L'irriducibilità del medium: consumo e autorialità. 3. La neurologia del fumetto: l'importanza della percezione. 4. Tutti figli di Yellow: la dimensione industriale del fumetto. 5. Le scuole nazionali: Tex Willer contro Tintin? 6. Tra *graphic novel* e Web: prospettive e cambi di paradigma. 7. Conclusioni: che cosa può essere il fumetto.

«Che cos'è un fumetto?» è la domanda che sottende qualsiasi riflessione critica sui *comics* e che, nel titolo del saggio degli studiosi del fumetto Valerio Bindi e Luca Raffaelli, viene riproposta senza il «?» alla fine della frase. *Che cos'è un fumetto* diventa così, a partire dall'intestazione, una coraggiosa dichiarazione di campo nel dibattito sulla natura del medium, una rivendicazione della insopprimibile diversità e dignità culturale dei *comics* rispetto a qualsiasi altra produzione estetica.

1. COORDINATE DI LETTURA: TRA FORME E FORMATI

Il saggio propone una ricognizione ad ampio raggio di linguaggi e di formati, in una prospettiva storica che tiene conto delle specificità delle quattro grandi aree linguistiche, culturali e produttive che caratterizzano a tutt'oggi il sistema fumetto: USA/UK, Giappone, area francofona e Italia.

La prospettiva storica, legata ai diversi formati, è trasversale alla suddivisione in temi specifici dei diversi capitoli. Al racconto storico delle origini (capp. 1-2) seguono altre sezioni dedicate alle aree di produzione (capp. 3-4) e al rapporto fra autorialità/sperimentazione e produzione di massa (capp. 5-7). Questa tensione, comune a diversi mezzi di espressione supportati da un sistema di produzione industriale, si sviluppa nel fumetto secondo specificità legate alle tradizioni culturali locali, determinandone tanto la varietà dei generi quanto l'innovazione di forme e temi. Nella dialettica fra produzione di consumo e sperimentazione autoriale, diventa importante anche il relativamente basso costo di realizzazione, che ha consentito e consente tuttora una ricca attività di autoproduzione.

In questo senso la disamina dei formati, spesso «sviliti» nella teoria del fumetto a mero supporto materiale, diventa invece centrale nell'approccio degli autori: «Il fumetto è frutto di una continua interazione fra produzione industriale e spinte attivate dalle esigenze del pubblico. Insomma, i diversi formati del fumetto non hanno a che fare solo con la forma dello spazio che contiene la o le vignette ma si organizzano sul rapporto del lettore tra il personaggio, l'autore e il fumetto stampato».[1]

2. L'IRRIDUCIBILITÀ DEL MEDIUM: CONSUMO E AUTORIALITÀ

Il primo capitolo, «Un medium irriducibile», esemplifica la tensione costante tra produzione e consumo all'interno del fumetto. A questa antinomia si accosta quella di un medium caratterizzato da componenti

1 Bindi, V. e Raffaelli, L., *Che cos'è un fumetto*, Roma, Carocci, 2021, p. 42.

estremamente iconiche (una su tutte: il *balloon*, che dà il nome al medium in italiano, «fumetto») che però possono essere assenti. Senza parole, immagini, vignette, nuvolette, gabbia; «senza lo spazio bianco (la terra di nessuno dove scorre il tempo tra una vignetta e l'altra). Ma sempre fumetto».[2]

3. LA NEUROLOGIA DEL FUMETTO: L'IMPORTANZA DELLA PERCEZIONE

Legato al consumo c'è il valore dell'esperienza di lettura. Di particolare interesse, in questo senso, è il capitolo seminale «Percepire è un'attività del corpo», con riferimento ai recenti sviluppi delle neuroscienze e al concetto di *embodiment*, l'immedesimazione corporea nel fumetto stesso. Si supera così l'idea della fruizione come esperienza percettiva puramente visiva (si pensi alla dialettica attuale tra fumetto cartaceo vs. fumetto digitale, per cui la stessa opera può indurre percezioni radicalmente diverse) a favore di una fruizione «multisensoriale». Il movimento dei personaggi sulla tavola acquisisce nuovo rilievo, in quanto, tramite l'attivazione dei neuroni-specchio, si crea una particolare «simpatia» verso le azioni visualizzate nel fumetto.

4. TUTTI FIGLI DI YELLOW: LA DIMENSIONE INDUSTRIALE DEL FUMETTO

Rispetto ad altre ricerche recenti volte a indagare le origini remote del medium, Bindi e Raffaelli prediligono la versione canonica dello Yellow Kid statunitense come punto d'origine dell'«invenzione dell'industria del fumetto»[3] a fine Ottocento. Un precedente viene identificato non tanto nella storia dell'arte «alta» e «nobile» (graffiti, pittura parietale egizia, colonne trionfali romane, affreschi), quanto nell'«industria» che nel Seicento «crebbe intorno alle pubbliche esecuzioni, dove le impressioni d'artista dell'evento macabro erano vendute come souvenir».[4]

Ciò senza disconoscere il valore dei percorsi autoriali, che —anche in un contesto industriale— contribuiscono all'evoluzione espressiva del medium. Sotto il profilo artistico, ad esempio, Winsor McCay svolge all'inizio del Novecento un importante ruolo di codificazione del fumetto con l'inquadratura dinamica, la telecamera implicita, la variazione comunicativa della griglia, l'introduzione di temi fantastici e «poetici». Altrettanto importante è l'apporto di George Herriman, creatore di Krazy Kat e oggetto di un vasto e precoce culto fuori dal fumetto stesso. Nella prospettiva del saggio, Krazy Kat è un caso particolarmente importante: per questo gli è consacrata

2 *Ibidem*, p. 9.
3 *Ibidem*, p. 19.
4 SABIN, R., *Comics, Comix & Graphic Novels*, London, Phaidon, 1996, p. 11.

la copertina del volume, omaggio al valore dell'opera quale perfetto connubio tra una dimensione dei *comics* tanto popolare nei modi, quanto ricca di suggestioni e livelli d'interpretazione anche per un pubblico colto.

Interessante è anche il recupero di percorsi artistici come quello di Frans Masereel che, dal 1917, realizza una cinquantina di libri xilografici, all'epoca non avvicinati al fumetto ma che oggi possiamo ricondurre al medium e alle altre pratiche audiovisive moderne (cinema, televisione, videogame, eccetera). L'etichetta *graphic novel*, attestata dal 1964, rimanda del resto anche a questa tradizione di «protoromanzi grafici» da Masereel a Lynd Ward che lo introduce in USA nel 1929. Sullo scorcio del XX secolo, il suo imporsi segnerà un nuovo cambio di paradigma, ulteriore esempio della costante reinvenzione linguistico-produttiva del medium.

5. LE SCUOLE NAZIONALI: TEX WILLER CONTRO TINTIN?

L'analisi dei sistemi estetico-produttivi del fumetto si incentra anche su un interessante raffronto tra il modello italiano e quello franco-belga: esemplificati dai personaggi di maggior successo storico, Tex Willer e Tintin, raffrontabili per longevità editoriale (oltre settant'anni) e per mole produttiva (300 milioni di copie vendute nel tempo).

Tex ci arriva attraverso una produzione enorme, oltre 100 pagine ogni mese con un numero altissimo di *cartoonist* coinvolti, mentre *Le avventure di Tintin* ha un corpus «di sole» 1500 pagine, cadenzate un volume l'anno e prodotte dal singolo autore/atelier. Vi sono differenze nel segno (realismo vs. linea chiara), nel formato (albo «quaderno» vs. albo cartonato grande) e nella ricezione culturale (*Tex* in Italia a lungo marginalizzato dalla cultura «alta» vs. *Tintin* sempre osannato dall'intellighenzia francofona). In un raffronto accurato, il saggio dimostra una serie di simmetrie tra le due scuole ben più ampie di quelle che siamo soliti considerare.

In modo simile, si sottolineano le differenze radicali tra fumetto nipponico e fumetto statunitense, individuando una seconda antinomia simile a quella che attraversa il fumetto europeo. L'ordine di lettura inverso (e la differente dimensione percettiva) si somma alle dicotomie colore vs. bianco e nero, rivista vs. *comic book*, serialità chiusa vs. serialità aperta.

6. TRA *GRAPHIC NOVEL* E WEB: PROSPETTIVE E CAMBI DI PARADIGMA

Stabilito questo quadrivio fumettistico (USA, Italia, Francia, Giappone), Raffaelli e Bindi ne raccontano le evoluzioni produttive post-

fordiste con la crisi del modello industriale precedente e un maggior rilievo, trasversale ai contesti nazionali, dell'autorialità. Il cambiamento si incarna nel formato *graphic novel*, incubato concettualmente in *Raw* e altri *graphix magazine* in USA ed Europa, e poi sviluppato da Will Eisner e Art Spiegelman, in parallelo al declino del *comic book* supereroico in un processo che sembra ormai definitivo. *Watchmen* (Alan Moore e David Gibbons) e *The Dark Knight Returns* (Frank Miller) appaiono nel 1986 in parallelo all'uscita del primo capitolo di *Maus* di Art Spiegelman.

Quasi in parallelo a quanto accade negli Stati Uniti, in Italia avviene la decostruzione del fumetto popolare Bonelli, da *Ken Parker* a *Dylan Dog*: ma il saggio si concentra su un periodo precedente altrettanto fatidico, il 1967, che vede svilupparsi —in modo autonomo ma simultaneo— le ricerche di Hugo Pratt, Guido Buzzelli, Guido Crepax e Antonio Faeti, con due anni d'anticipo sul *Poema a fumetti* di Dino Buzzati. Un momento di svolta cruciale per ciò che sarà poi il moderno «romanzo grafico».

In anni più recenti un'ulteriore svolta arriva con l'avvento del Web, che genera un diverso rapporto tra autore e fruitore, con un dibattito diffuso sul fumetto tramite blog e social media. A fronte di un innegabile calo di numeri rispetto al passato nel fumetto popolare, si riscontra un pubblico più attento alle sperimentazioni degli autori, aspetto che modifica anche il concetto di «autorialità».

7. CONCLUSIONI: CHE COSA PUÒ ESSERE IL FUMETTO

Il saggio si pone come una ricognizione accurata e autorevole sul fumetto, basata sulla valorizzazione di una serie di tensioni che ne sostengono l'evoluzione (come forma espressiva e come sistema di produzione). Il panorama offerto è quello dell'irriducibile complessità di un medium sospeso tra commercialità e autorialità e un'esperienza sensoriale complessa, determinata dai vari formati fisici. Forse si sarebbe potuto —ma non crediamo fosse nello spirito divulgativo del saggio— indagare a più ampio raggio le gemmazioni ulteriori del fumetto, oltre le direttrici principali. In ogni caso, il lavoro di Bindi e Raffaelli rimane di grande significato per il tentativo di sistemazione ad ampio respiro, un ottimo punto di partenza per il neofita e un'interessantissima proposta di riflessione (non pomposamente radicale, ma proprio per questo profonda) per i cultori della nona arte sulle straordinarie possibilità di questo medium.

AUTORES

MONOGRÁFICO

Maria Cristina Daniel Álvares. Titulaire d'un doctorat en littérature française avec une thèse sur le regard dans le roman courtois en vers 1180-1250, Cristina Álvares est professeure associée au Département d'Études Romanes de l'Université du Minho où elle enseigne les littératures d'expression française. Elle est chercheuse au CEHUM au sein de l'équipe Identités et intermédialités. Elle a publié trois livres et un grand nombre d'articles portant sur la littérature médiévale, la littérature contemporaine et la bande dessinée franco-belge. Elle co-édite la série *Littérature, cinéma, bande dessinée* dont 6 volumes sont parus. Elle est membre de l'Action COST iCOn-MICs.

Tatiana Blanco-Cordón. Doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Clermont-Auvergne y doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura por la Universidad de Málaga. Actualmente es profesora en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada. Su línea de investigación se centra en el estudio del cómic y otros medios de expresión gráficos. Los principales ejes de su análisis son la *bande dessinée* franco-belga, la historieta española, la aplicación didáctica del cómic y la producción de autoras de cómic contemporáneas, privilegiando el estudio de la autobiografía, el análisis de la interacción, la memoria y la interculturalidad. Ha colaborado en obras colectivas especializadas como *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (Marmotilla, 2021) y *Bande dessinée et enseignement des humanités* (Grenoble, ELLUG, 2012); así como en revistas de estudios franceses (*Çedille*, *Thélème*) y de estudios del cómic (*CuCo. Cuadernos del cómic*, *Comicalités*).

Antoni Marimon Riutort. Historiador. Es profesor titular de la Universitat de les Illes Balears desde el año 2000. Ha publicado numerosos libros y artículos centrados en la historia política, social y cultural de los siglos XIX y XX. En el ámbito del cómic fue coordinador, con Francisca Lladó y Miquel Seguí, de las *XX Jornades d'Estudis Històrics Locals. El món del còmic: ideologia, estètica i llenguatge* (2002); y es autor de los libros *Guerrers, corsaris, soldats i detectius. Els tebeos d'aventures sota el franquisme* (2005) y *D'Astèrix a Tintín. La difusió del còmic francobelga a través de l'Editorial Bruguera* (1967-1986) (2021). Asimismo, colaboró en la obra *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (2018).

Santiago Martín Sánchez. Estudia Filología Española en la Universidad de Radboud de la ciudad de Nimega, Holanda (Radboud University, The Netherlands). Se especializa en el postmodernismo de la literatura española entre 1975 y 1991. Trabaja en la Casa del Traductor en Tarazona, España, durante dos años. Desde 1999 vive y trabaja en Liubliana, Eslovenia. Es Lector de «Español para fines específicos» en el Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Ciencias Sociales de Ljubljana. Colabora con el Instituto Cervantes de Liubliana. Traduce literatura eslovena al español (Josip Jurčič, Srečko Kosovel, Žarko Petan, Maruša Krese, entre otros). También se dedica a dibujar cómics, en colaboración con autores eslovenos, para editoriales del país.

VARIA

Jorge Catalá Carrasco. Senior Lecturer in Hispanic Studies en Newcastle University. Se doctoró en The University of Nottingham con un estudio sobre el desarrollo del humorismo gráfico durante periodos de crisis en España y Cuba. Su área de investigación son los estudios culturales, la cultura popular y la historia cultural en periodos de crisis, con un enfoque en el cómic español y latinoamericano. Es autor de una monografía, cuatro libros editados en co-autoría (entre ellos *Comics and Memory in Latin America*, 2017, también publicado en español por Cátedra en 2019) y ha coordinado dos números especiales para revistas académicas. Ha publicado más de cuarenta textos entre artículos, capítulos de libros y reseñas académicas en inglés y español.

Enrique del Rey Cabero. Investigador postdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad de Alcalá y miembro de GILCO (Grupo de investigación en Literatura Contemporánea). Es autor de *(Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto* (Universidad de León, 2021), coautor de *How to Study Comics & Graphic Novels. A Graphic Introduction to Comics Studies* (TORCH, University of Oxford, 2021) y coeditor de la antología *Dúplex. Cómic y poesía* (Ediciones Marmotilla/Alas Ediciones, 2020). Ha publicado sobre cómics y literatura en volúmenes de la editorial Routledge como *Contexts of Violence in Comics* (2019) y en revistas españolas y extranjeras como *Journal of Iberian and Latin American Research*, *Bulletin of Spanish Studies*, *The Comics Grid*, *Tebeosfera* o *CuCo. Cuadernos de Cómic*.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES CIENTÍFICAS

Ana Asión Suñer. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (Premio Extraordinario de Doctorado), trabaja como profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha formado parte de distintos proyectos I+D y grupos de investigación, ha organizado y participado en numerosos congresos científicos nacionales e internacionales y posee publicaciones relacionadas con su materia de estudio, como los libros *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición española* (2018) o *La cultura audiovisual en Aragón durante la Transición. Búsquedas y alternativas* (2020). Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid y en la University of Birmingham y es coordinadora del Aula de Cine de la Universidad de Zaragoza.

Lorenzo Barberis. Profesor de Literatura de Educación Secundaria. Escribe de cultura pop en *L'Unione Monregalese*, *Nerdcore* y *Lo Spazio Bianco* (donde investiga la relación entre cómic y literatura). Ha publicado el libro *I misteri di Mondovì* (2005) y ha colaborado, entre otros, con el volumen *Don't Kick Me Out* (2016) y *Ars Regia* (2019) con un texto sobre cómic y alquimia. Para el libro *Soldatini di carta* (2020) ha escrito sobre el historietista Dino Battaglia.

Marco D'Angelo. Graduado en Ciencias de la comunicación con tesis sobre Semiótica del cómic, Marco D'Angelo (1974) ha curado, junto con Lorenzo Cantoni, la voz «Comics. Semiotic Approaches» en la *Encyclopedia of Language & Linguistics* (2005, Elsevier Press). Ha estudiado Guion en la Escuela Fiction Mediaset, y ha sido escritor y guionista para dos series televisivas de animación coproducidas por Rai Radiotelevisione italiana (*Clic & Kat* y *Jurassic Cubs*). Realizó seminarios sobre el cómic en Italia y en Suiza, y ha enseñado Semiótica y Comunicación Visual en el Instituto Europeo de Diseño (IED) y en la Escuela Internacional de Cómics en Roma. Escribe en *Lo Spazio Bianco* y en su sección «Sono Fumetti».

Simone Rastelli. Graduado en Física, trabaja en una impresa multinacional de informática. Escribe de cómic desde el año 2001 y ha publicado artículos en *Lo Spazio Bianco*, *L'Indice dei libri del mese*, *Fumo di China* y *PanelxPanel*. Es coeditor de «Resh Visions», sección de ensayos editada por Resh Stories Edizioni. Sus campos de investigación abarcan el cómic serial y sus formas de expresión, en particular en la producción superheroica estadounidense y en la *bande dessinée* francesa, además de las relaciones entre noveno arte y otros medios de comunicación.

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Neuroptica. Comic studies

SEGUNDA ÉPOCA, 3
2021

iCOn MICs

UNIVERSITÉ Clermont Auvergne

Centre de recherches sur les Littératures et la Sociopoétique CELIS

FUNDACIÓN EL ARTE DE VOLAR

1542 Vicerrectorado de Política Científica Universidad Zaragoza

1542 Prensas de la Universidad Universidad Zaragoza